

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav germánských studií

Diplomová práce

Zuzana Poláčková

Čest a počestnost in signo temporis. Na příkladu ženských protagonistek textů G. E. Lessinga, F. Hebbela a A. Schnitzlera.

Ehre und Tugend in signo temporis. Am Beispiel der Protagonistinnen der Texte G. E. Lessings, F. Hebbels und A. Schnitzlers.

Honour and virtue in signo temporis. On examples of female figures in G. E. Lessings's, F. Hebbel's and A. Schnitzler's works.

Praha 2011

Vedoucí práce: Mgr. Štěpán Zbytovský, Ph.D.

Pod'akovanie

Za pomoc a odborné konzultácie počas písania tejto diplomovej práce ďakujem Mgr. Štěpánovi Zbytovskému, Ph.D., a taktiež ďakujem Prof. PhDr. Jiřímu Stromšíkovi, CSc.

Čestné prehlásenie

Prehlasujem, že som túto diplomovú prácu vypracovala samostatne a výhradne s použitím citovaných prameňov, literatúry a ďalších odborných zdrojov.

V Prahe dňa 25.7.2011

Zuzana Poláčková

Anotácia

Táto práca pojednáva o cti a počestnosti v znamení času, tzn. pokúša sa priblížiť vývoj pojmov česť a počestnosť v určitom časovom rozmedzí. Jedná sa pritom o tri literárno-historické obdobia. Text analyzuje a porovnáva tri diela z obdobia osvietenstva, prvej polovice 19. storočia, teda doby predrevolučnej a moderny okolo roku 1900 s ohľadom na vybranú tému.

Kľúčové slová: osvietenstvo, moderna, Lessing, Hebbel, Schnitzler, česť, počestnosť

Anotation

This graduation thesis investigates the concept of development of honour and virtue in chosen literary-historical periods. The thesis analyses three works from the period of the Enlightenment, first half of the 19th century and modernism around 1900 in regard of the chosen subject.

Key words: Enlightenment, modernism, Lessing, Hebbel, Schnitzler, honour, virtue

Inhalt

Einleitung	6
1. Emilia Galotti	9
1.1 Emilia Galotti – Ein bürgerliches Trauerspiel?	9
1.2 Virginia-Stoff	13
1.3 Der Tod von Emilia Galotti	16
1.4 Charakterbild von Odoardo und Emilia Galotti	22
1.5 Ehre und Tugend in „Emilia Galotti“	27
2. Maria Magdalena	32
2.1 Die bürgerliche Familie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts	34
2.2 Widerspiegelung von Hebbels Leben in „Maria Magdalena“	36
2.3 Der Tischlermeister Anton und Klara	39
2.4 Ehre und Tod in „Maria Magdalena“	43
3. Fräulein Else	49
3.1 Bild des Großbürgertums im fin-de-siècle Österreich	50
3.2 Fräulein Else – Versuch einer Charakterdarstellung	53
3.3 Problematik der Ehre in „Fräulein Else“	58
4. Ehre und Tugend in signo temporis	63
Schlusswort	67
Resumé	69
Summary	70
Literaturverzeichnis.....	71

Einleitung

Diese Arbeit setzt sich zum Ziel die Begriffe Ehre und Tugend im Wandel der Zeit zu untersuchen. Es soll sich dabei um keine allgemeine Darstellung der Sachverhalte handeln, da die Untersuchung strikt auf drei literarisch-historische Perioden begrenzt ist, und anhand einer komparativen Analyse drei ausgewählter Werke am Beispiel der Protagonistinnen derselben durchgeführt wird. Die drei Werke wurden in Hinblick auf das Titelthema der Arbeit als repräsentative Beispiele für die Perioden ausgewählt.

Die Zeitspanne reicht von der späten Aufklärung, über die Zeit des Vormärz, bis zur Moderne um das Jahr 1900. Als Repräsentant der Aufklärung wird das Werk Gotthold Ephraim Lessings „Emilia Galotti“, ein bürgerliches Trauerspiel aus dem Jahre 1772 analysiert. Das zweite Werk, das analysiert werden soll, „Maria Magdalena“ von Friedrich Hebbel, entstand in der Vormärzzeit 1843. Es handelt sich wieder um ein bürgerliches Trauerspiel. Das dritte analysierte Werk, „Fräulein Else“ von Arthur Schnitzler, entstand zwar 1924, die Handlung dieser Novelle spielt sich aber um das Jahr 1900 ab.

Auf den ersten Blick mag es scheinen, dass Schnitzlers Novelle aus formaler Sicht nicht in die Reihe der ausgewählten Werke passt, da die beiden anderen der Gattung des bürgerlichen Trauerspiels angehören. Dem ist aber nicht so, da auch in „Fräulein Else“ genau die Themenbereiche gefunden werden können, die für die Untersuchung konstituierend sind. Alle drei Werke zeichnen sich auffällig durch sehr ähnliche Figuren- und Handlungsmuster aus. Auffällig ist auch, dass die zwei bürgerlichen Trauerspiele und die Novelle nominelle Titel tragen. In zwei Fällen, nämlich bei „Emilia Galotti“ und „Fräulein Else“, sind die Titelnamen sogar die Namen der Hauptprotagonistinnen, obwohl es bei Emilia, in „Emilia Galotti“, bei dem Terminus Hauptprotagonistin mit der Hauptrolle nicht so wirklich stimmt. Die weibliche Hauptfigur in „Maria Magdalena“ trägt den Namen Klara, und im ersten Ideenentwurf Hebbels zu dem späteren Drama, war der Name auch als Teil des Titels gedacht. „Emilia“, „Klara“ und „Else“ weisen viele Gemeinsamkeiten auf. Einer der Hauptzüge, durch die sie charakterisiert werden, ist die stark ausgeprägte Tochterrolle, die in Hinsicht auf die jeweiligen Handlungen auch Rollenzwang benannt werden kann, und aus der weitreichende Konsequenzen für das Geschick der Heldinnen folgen. Dabei soll vorausgeschickt werden, dass das Schicksal aller drei im Tod endet, wobei es sich in „Maria Magdalena“ und „Fräulein Else“ um expliziten Freitod handelt.

Da die Tochterrolle so in den Vordergrund gerückt wurde, darf die Erwähnung der Figur, die diese Rolle mitprägt nicht unterlassen werden. Es ist die Figur des Vaters, der stark die Eigendynamik der jeweiligen Handlungsstränge vorantreibt. „Odoardo Galotti“, „Tischlermeister Anton“ und „Papa“ sind die drei Vaterfiguren, die die Vater-Tochter Beziehung in den Werken mitbegründen, und auf die eine oder andere Art und Weise zum „Ende“ ihren Töchtern „mithelfen“.

Zu dieser Personenkonstellation gesinnen sich noch weitere Figuren, die zum Entflammen des Konflikts beitragen (wobei bei „Fräulein Else“ darüber gesprochen werden kann, dass der erste Impuls vom „Papa“ ausgeht), der in einer tragischen Auflösung sein Ende finden wird. In allen drei Fällen wird dieses tragische Ende durch die allgemeingesellschaftliche und individuell-persönliche Auffassung der Begriffe Ehre und Tugend in die Wege geleitet.

Um also zum gewünschten Ziel zu gelangen, und die Entwicklung der Begriffe Ehre und Tugend im gesetzten Rahmen verfolgen zu können, müssen alle erwähnten Tatsachen in Betracht gezogen werden.

Alle drei Werke werden einzeln analysiert. Die Analysen sollen ein einheitliches Muster verfolgen, dabei wird aber die Eigenart aller drei Werke und der dazugehörigen Zeitperioden berücksichtigt. Um die Problematik möglichst komplex auffassen zu können, wird jede einzelne Analyse in einen historisch-gesellschaftlichen Kontext eingebettet. Insgesamt wird das Thema in vier Kapiteln bearbeitet. Es sollen dabei auch die dazugehörigen literaturwissenschaftlichen Diskurse (wenn sie vorhanden sind) vorgestellt werden.

Das erste Kapitel wird „Emilia Galotti“ gewidmet, da das Thema der Untersuchung eine chronologische Darstellung der Sachverhalte ist. Bei diesem Werk ist es unumgänglich, sich mit der Gattung des bürgerlichen Trauerspiels zu befassen, da gerade die Entwicklung dieser Gattung in der Aufklärung (und natürlich auch allgemeine gesellschaftliche Entwicklung der Epoche) eng mit dem Ehre- und Tugendbegriff verbunden ist. Weiter soll erörtert werden, inwiefern und inwieweit sich Lessing des klassischen Virginia-Stoffs bei „Emilia Galotti“ bedient hatte, und welche Konsequenzen es mit sich brachte. Eine nähere Charakteristik der Vater- und Tochterfigur ist nach dem, was schon gesagt wurde, nur eine logische Folgerung. Abschließend wird auf die besagten Begriffe der Ehre und Tugend eingegangen.

Im nächsten Kapitel, das „Maria Magdalena“ behandeln wird, versuche ich kurz auf die bürgerliche Familie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einzugehen, um einen Kontext für die weitere Analyse des Trauerspiels zu schaffen. Danach werden einige „Fetzen“

aus Hebbels eigenem Leben als illustratives Pendant zum vorherigen Unterkapitel angeführt. Wieder wird näher auf den Vater und die Tochter eingegangen, und der Begriff der Ehre im Zusammenhang mit Tod untersucht.

Das vorletzte Kapitel, dass sich mit Schnitzlers „Fräulein Else“ befasst, wird auch durch ein allgemeines Unterkapitel eingeleitet, das dem Bild des Großbürgertums in dem fin-de-siècle Österreich gewidmet wird. Da die „Fräulein Else“ eine Ausnahme bildet was die Vater-Tochter Beziehung angeht (da der „Papa“ im Geschehen nicht physisch präsent ist), wird bei der Charakteranalyse der größte Teil nur „Else“ gewidmet. Zum Schluss wird wieder die Problematik der Ehre erörtert.

Das vierte, und damit das letzte Kapitel der Arbeit, soll kurz und bündig die Ergebnisse der einzelnen Analysen in Hinsicht auf das untersuchte Thema zusammenfassen, und in einen Zusammenhang bringen.

Diese Arbeit kann und soll nicht ein vollständiges Bild der Problematik zeigen, da ich mir im Klaren darüber bin, dass dies ein sehr komplexes Thema ist. In einer größer angelegten Arbeit müssten bestimmt unter anderem solche große Frauengestalten der Literatur erwähnt werden, wie Ibsens „Nora“ oder Wedekinds „Lulu“. Dies würde aber nicht dem Ziel meiner Arbeit entsprechen, da ich der Meinung bin, dass die drei gewählten Beispiele dermaßen große Gemeinsamkeiten aufweisen, dass man mithilfe derselben in ganz konzentrierter Weise die Entwicklung der Begriffe Ehre und Tugend demonstrieren kann.

1. Emilia Galotti

1.1 Emilia Galotti – Ein bürgerliches Trauerspiel?

Auf der Titelseite der Originalfassung des Werkes lesen wir „Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen“. Einleitend ist wichtig zu sagen, dass Emilia Galotti, nebst „Miss Sara Sampson“, als eines der bekanntesten bürgerlichen Trauerspiele gilt, als Repräsentant dieser Gattung aber oft auch in Frage gestellt wurde. Karl Guthke behauptete Ende der siebziger Jahre in seiner Abhandlung, die dem deutschen bürgerlichen Trauerspiel gewidmet wurde, dass sich „eigentlich nur vier Dramen im kollektiven Gedächtnis der Gebildeten erhalten haben: ‚Miss Sara Sampson‘, ‚Emilia Galotti‘, ‚Kabale und Liebe‘ und ‚Maria Magdalena‘.“¹

Und wieso ist es wichtig, diese Umstände bei dem Gesamtblick auf das Drama Lessings, der hauptsächlich auf das Thema der Tugend und Ehre gerichtet sein soll, zu berücksichtigen und sie zu thematisieren? Die Antwort auf diese Frage ist mit gattungsspezifischen Wesenszügen des bürgerlichen Trauerspiels und der Eigenart der Epoche verbunden. Die Aufklärung brachte mit der Versöhnung zwischen Wissenschaften und Glauben, mit der Säkularisierung, der praktisch orientierten Vernunft, der Emanzipation des individuellen menschlichen Verstandes usw. neue Lebensqualität in den Alltag. Vor allem der Bildungsanspruch des Bürgertums und das praktische Einsetzen der Vernunft haben zu einer größeren „Selbstständigkeit“ des Bürgertums, das in Deutschland zum Träger der Aufklärung wurde, beigetragen. Mit der wachsenden Emanzipation des Bürgertums entstand auch das Bedürfnis nach Ausbildung gewisser markanter Charakterzüge, die nach außen das Bürgertum als Stand repräsentieren würden. Zu diesen Charakterzügen, oder besser gesagt bürgerlichen Tugenden (da dieses Wort eine zentrale Rolle bei der Autoperzeption des Bürgertums spielte) wurden „Fleiß, Sparsamkeit, Ordnungsliebe, Bescheidenheit, Zurückgezogenheit usw.“² gerechnet. Der häusliche Bereich rückte in den Vordergrund.

Der Anfang des bürgerlichen Trauerspiels in Deutschland ist mit der englischen Tradition verbunden. Nicht mehr die streng klassizistisch aufgebauten französischen Dramen, an denen Gottsched so bestanden hat, sondern immer mehr Spiele, die die Prägung eines George Lillo und seines „The London Merchant“ getragen haben. Der Bürger wird als tragische

¹ Guthke, Karl S.: Das deutsche bürgerliche Trauerspiel. Stuttgart: Metzler, 1976 – S. 1

² Barner, Wilfried; Grimm, Gunter; Kiesel, Helmut; Kramer, Martin: Lessing. Epoche – Werk – Wirkung. München: C. H. Beck 1981 – S. 164

dramatische Figur auf der Bühne präsent, und es wird dadurch gegen die lang überlieferte Tradition angekämpft, dass als Träger des Tragischen nur die Adelligen auftreten können. Die bisher herrschende Ständeklausel wird dadurch gebrochen. Große, verhängnisvolle und schicksalhafte Begebenheiten konnten nämlich bis diesen Zeitpunkt nur im Milieu der Adelligen würdevoll gestaltet werden. Der Bürger konnte höchstens in einer Bedienstetenrolle vorkommen, oder dann als Hauptfigur einer Komödie, Hanswurst oder Kaspar. Für das Erhabene war er definitiv nicht geeignet. Den neuen Bedürfnissen und dem zeitgenössischen gesellschaftlichen Klima entsprechend wird das geändert. „Das soziale Faktum, die ‘Verbürgerlichung’ des Personals der Tragödie, ist meistens der Ausgangspunkt der Analyse [der Entwicklung des bürgerlichen Trauerspiels]. Eine Parallele zu dem erstarkenden Selbstbewusstsein des Bürgertums wird gezogen.“³ Als problematisch wurde zwar angesehen, dass die adeligen Figuren immer noch vorhanden sind, dies hat aber auch eine zeitgemäß relevante Erklärung gefunden. „Für den scheinbaren Widerspruch, dass häufig adelige Personen auftreten, hat sich Kosellecks und Habermas’ Deutungsmodell durchgesetzt. Entscheidend sei der Siegeszug bürgerlicher Moralvorstellungen. Politisch sei das Bürgertum machtlos gewesen. Der Konflikt mit dem Feudaladel habe sich auf das Gebiet der Moral verschoben. Die neuen Ansprüche des Bürgertums hätten sich darin artikuliert, dass es die eigenen moralischen Normen als allgemein gültig verstanden und den Adel kritisch an ihnen gemessen habe.“⁴ Es handelt sich dabei also um Übertragung gewisser bürgerlicher Normensysteme ins Dramatische. Es sollte das Menschliche an jedem Menschen (die Ständeklausel unberücksichtigt) gezeigt werden. Durch das dramatische Werk wurde demonstriert, dass seelische Rührungen und erhabene Gefühle intersubjektiv für jeden einzelnen, ob Bürger oder Adelligen, gemeinsam sind:

„Da Tugend und Empfindsamkeit als allgemeinmenschliche Werte nicht an eine soziale Schicht gebunden waren, können sie sowohl von Bürgerlichen als auch von Adligen verkörpert werden, was zu einer Aufhebung der ‘Ständeklausel’ führen musste. Der Held ist in erster Linie Mensch, nicht Angehöriger eines Standes. Die Gleichheit im ethischen Handeln hebt die ständische Ungleichheit auf. Die Tragödie wurde zum Bürgerlichen Trauerspiel nicht allein deshalb, weil man Bürgerlichen tragische Würde zuerkannte, sondern weil man die stoischen Ideale der klassizistischen Tragödie durch bürgerlich-ethische, die Verhabenheit der Affekte durch betonte Empfindsamkeit ersetzte.“⁵

³ Fick, Monika: Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2000 – S. 137

⁴ Ebd.

⁵ Barner S. 164

Das bürgerliche Trauerspiel trägt dementsprechend verschiedene Züge, die (zwar nicht ohne gewisse Vorbehalte) in eine Art Gattungsdefinition eingeschlossen werden, und dadurch mit der bisherigen Auffassung der Tragödie und deren System in Auseinandersetzung geraten. Hugh Barr Nisbet, der Autor der letzten großen Lessingbiographie, meint dazu:

„Doch das Ausmaß, in dem diese Konventionen abgelehnt werden, wechselt von einer Tragödie zur anderen, so dass, je nachdem, welche Stücke man für repräsentativ hält, die Definition des bürgerlichen Trauerspiels einige oder alle in der folgenden (keineswegs vollständigen) Liste aufgezählten Elemente enthalten können: seine Gestalten kommen aus dem „Mittelstand“, wie Pfeil sagt (zu dem der Adel, außer dem höchsten, gehören kann); es behandelt nicht Staatsangelegenheiten, sondern das private, häusliche Leben der Familie; sein Ethos ist nicht das der höfischen oder der aristokratischen Ehre, sondern das der Tugend, die ursprünglich, aber nicht ausschließlich in der Mittelklasse zu Hause ist; (...).“⁶

Die Theorie überträgt Nisbet in Praxis, in dem er das erste deutsche bürgerliche Trauerspiel, nämlich „Miss Sara Sampson“ von Gotthold Ephraim Lessing mithilfe dieser Ansätze erläutert:

„Als bürgerliches Trauerspiel handelt *Miss Sara Sampson* nicht von Königen und Helden der Vergangenheit, sondern vom häuslichen Leben gewöhnlicher Bürger der Gegenwart. Daher lässt es auch einige der Veränderungen und Spannungen in der europäischen Gesellschaft der Zeit durchblicken, besonders solche, die die Familie betreffen; (...) Im Mittelpunkt des Stücks steht die geschlossene patriarchalische Familie, die in diesen Jahren von Gefühls-Individualismus der jüngeren Generation unter Druck gesetzt wird, mehr persönliche Freiheit zuzugestehen, und zwar besonders in der Wahl des Ehepartners. Akut wird dieser Generationenkonflikt im Verhältnis von Vater und Tochter, das in zahlreichen bürgerlichen Trauerspielen thematisiert wird. Die moralische Identität der Tochter, wie die ihrer Mutter, beruht auf dem fraglosen Gehorsam dem Familienvater gegenüber – jedenfalls bis sie einen Ehemann und damit eine neue moralische Autorität gefunden hat. Ungehorsam riskiert gesellschaftliche Schande und Verlust der Heiratsaussichten ihrerseits und Verlust der Autorität und vielleicht auch der Unterstützung im Alter auf seiten des Vaters. Überdies bietet in der Epoche der Empfindsamkeit die Verführung und Buße einer vom rechten Weg abgekommenen Tochter viel mehr Möglichkeiten zur

⁶ Nisbet, Hugh Barr: Lessing. Eine Biographie. Aus dem Englischen von Karl S. Guthke. München: C. H. Beck, 2008. – S. 262

Gefühlseinfaltung als der Zusammenstoß eines widersetzlichen Sohns mit einem väterlichen Despoten.“⁷

Nisbets Worte über „Miss Sara Sampson“ können auch auf „Emilia Galotti“ appliziert werden. Vor allem bietet sich das Vater-Tochter Verhältnis an, das später ausführlicher besprochen wird. Für unser Vorhaben ist noch wichtig zu erwähnen, dass die Tochter oft als Zentralfigur des bürgerlichen Trauerspiels vorgekommen ist, was bei Nisbet gut erläutert wurde. Bei der Untersuchung von vierundvierzig ausgewählten Trauerspielen wurde festgestellt, dass es der Fall bei siebenunddreißig von ihnen war.⁸ Was aber bei der Definition des bürgerlichen Trauerspiels noch wichtiger ist, hat Monika Fick sehr prägnant auf den Punkt gebracht, nämlich: „Affektive Wirkung durch Identifikation: Damit ist das wesentliche Merkmal des ‚bürgerlichen Trauerspiels‘ benannt.“⁹ Durch diesen Satz werden eigentlich Lessings dramatische Hauptprinzipien und das Dramenpersonal erfasst. Durch affektive Wirkung des bürgerlichen Trauerspiels werden die „Leidenschaften“ (Furcht und Mitleid) hervorgerufen, die dann in „tugendhafte Fertigkeiten“ verwandelt werden, und für die Identifikation dienen die „gemischten Charaktere“.¹⁰

Jetzt aber endlich zu der im Titel des Kapitels gestellten Frage: „Emilia Galotti – ein bürgerliches Trauerspiel?“. Diese Frage wurde des öfteren besprochen. Schon Lessings Zeitgenossen hatten ihre Probleme und Schwierigkeiten mit diesem „Trauerspiel“, wie es Lessing selbst benannt hat. Eines war klar, die „Emilia Galotti“ hat in ihrer Entstehungszeit keine Tränenergüsse hervorgerufen, wie es bei ihrer Vorläuferin, der „Miss Sara Sampson“, war. Die Zuschauer haben sogar an manchen Stellen gelacht, da schon ganz früh bemerkt wurde, dass es manchen Passagen nicht an Schärfe und Witz mangelt. Was aber den markantesten Unterschied ausmacht, ist das Dramenpersonal. Die Familie Galotti und alle anderen Figuren sind adeliger Abstammung. Bei den Galottis handelt es sich zwar um niederen Adel, dies ändert aber nichts an der Tatsache, dass es sich um keine „echten“ Bürger handelt. Da aber erläutert wurde, dass es vor allem um die Vermittlung der bürgerlichen Werte geht, die allgemeinmenschlich sind, führt dies zu keinem größeren Problem. Bei „Emilia Galotti“ ist „der entscheidende Unterschied (...) nicht der von Klassen, sondern der von Herrscher und Untertanen, öffentlicher und privater Sphäre und vor allem von höfischer Gesellschaft und Familienleben im kleinen Kreis und den entsprechenden wechselseitig

⁷ Nisbet S. 272f

⁸ Vgl. Vogg, Elena: Die bürgerliche Familie zwischen Tradition und Aufklärung. Perspektiven des „bürgerlichen Trauerspiels“ von 1755 – 1800, in: Helmut Koopman (Hg.): Bürgerlichkeit im Umbruch. Studien zum deutschsprachigen Drama 1750 – 1800, Tübingen 1993, 53 – 59, S. 62 nach Nisbet S. 273

⁹ Fick S. 136

¹⁰ Vgl. Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Stuttgart: Reclam, 1995, 75. Stück, S. 383-385

unvereinbaren Wertvorstellungen.“¹¹ Die Werte, für die die Familie Galotti (mindestens Odoardo) steht, sind „konservativ, christlich und patriarchalisch“¹². In diesem Punkt entspricht also „Emilia Galotti“ perfekt dem bürgerlichen Trauerspiel. Was zur Unentschiedenheit in dieser Frage weiter führt sind die eigentlichen Charaktere der Figuren. Schon das aufklärerische Publikum konnte sich nicht mit diesen Personen identifizieren. Und die Identifikation und Hervorrufen der Furcht und Mitleid mit den Figuren seien auch nach Lessing eines der Hauptmerkmale des bürgerlichen Trauerspiels. Und es ist gewiss auch das kontroverse Ende des Trauerspiels, das zur Änderung der Leidenschaften in „tugendhafte Fertigkeiten“ nur sehr aufwendig führen konnte. Heutzutage wird dennoch Emilia Galotti als ein bürgerliches Trauerspiel bezeichnet. Von großem Belang für die angestrebte Untersuchung ist vor allem die Tatsache, dass in dem Trauerspiel die damals tradierte Auffassung des Tugend- und Ehrenbegriffs der Epoche beinhaltet ist.

1.2 Virginia-Stoff

Der Virginia-Stoff, an den Lessing in seinem Trauerspiel „Emilia Galotti“ anknüpft, hat eine lange Tradition. Die literarische Gestaltung des Stoffs stammt aus dem 1. Jhr. v. Chr., und wird dem Werke Titus Livius „Ab urbe condita III“ und Dionysios von Halikarnass „Antiquitates Romanae XI“ entnommen.

Die Legende von Virginias Tod ist in den Rahmen der Ständekämpfe, die im Rom des 5. Jahrhunderts v. Chr. zwischen Patriziern und Plebejern verliefen, eingesetzt. Der augusteische Historiker Titus Livius beschreibt, wie um die Mitte des 5. Jahrhunderts zehn Männer (die sog. Decemviri) aus dem Senatorenstand erwählt wurden, um bestehende Gesetze aufzuzeichnen. In der führenden Position stand dabei Appius Claudius. Die Decemviri haben die Aufgabe zwar erledigt, die Ämter haben sie aber nicht niederlegt, da mit dieser Position große Macht verbunden war. Appius Claudius begann ein Mädchen aus dem Plebejerstand zu begehren. Ihr Vater Lucius Virginius, ein vorbildlicher Mann, war als Soldatenbefehlshaber außer Stadt. Seine Tochter hat er mit dem früheren Tribun, der sich für die Plebejer einsetzte, verlobt. Appius Claudius versuchte das Mädchen durch Geschenke und Versprechungen zu verführen. Als aber alle diese Versuche scheiterten, hat er sich entschlossen, sein Ziel mit Gewalt zu erreichen.¹³ „Er gab seinem Schützling Marcus

¹¹ Nisbet S. 653

¹² Ebd.

¹³ Vgl. Müller, Jan-Dirk: Gotthold Ephraim Lessing, Emilia Galotti. Erläuterungen und Dokumente; Philipp Reclam jun., Stuttgart 1995 – S. 27f

Claudius den Auftrag, das Mädchen als seine Sklavin zu beanspruchen und nicht nachzugeben, wenn man ihre vorläufige Freilassung verlange; denn er glaubte, die Abwesenheit des Vaters begünstige ein solches Verbrechen.“¹⁴ Marcus Claudius ergreift das Mädchen im Forum, es entsteht allgemeine Empörung seitens des Volk und das Mädchen wird vom Marcus vor das Gericht gebeten – also vor Appius Claudius. Marcus Claudius behauptet, dass das Mädchen in seinem Haus geboren, von dort gestohlen und in das Haus von Virginius gebracht wurde.¹⁵ Er habe dafür Zeugen und Beweise und verlange, dass das Mädchen bis zur Urteilsverhängung bei ihm bleibt. Die Verteidiger des Mädchens meinten, dass es nicht recht ist, jemandem seine Kinder während seiner Abwesenheit streitig zu machen, und man solle warten, bis Virginius selber kommt. Appius entscheidet, man solle den Vater kommen lassen, der Kläger solle zugleich aber nicht auf sein Recht verzichten müssen und das Mädchen mitnehmen. Die Ansammlung ist zwar unzufrieden, aber lässt die Entscheidung gelten. Da gesellt sich aber zu der Menge der Verlobte Virginias Icilius:

„ (...) die Braut des Icilius bleibt nicht außerhalb des Hauses ihres Vaters! Nein, wenn ihr auch dem Volk von Rom den Beistand der Tribunen und die provocatio an die Volksversammlung, diese beiden Säulen der Freiheit, genommen habt, so könnt ihr mit euren Begierden doch nicht wie Könige über unsere Frauen und Kinder verfügen. Unsern Rücken, unsern Hals geben wir eurer Wut preis: die Keuschheit wenigstens soll ungefährdet sein.“¹⁶

Appius entlässt Virginia für einen Tag, aber nur unter der Bedingung, dass Virginius den nächsten Tag erscheint. Gleichzeitig befiehlt er ihn nicht aus dem Lager zu lassen. Dennoch führt Virginius den nächsten Morgen seine Tochter zum Forum und redet auf die Bürger ein, dass sie ihm helfen sollen, da ein jeder einziger auf seiner Stelle sein könnte. Appius entscheidet und erklärt Virginia zur Sklavin. Virginius:

„Mit dem Icilius, nicht mit dir, Appius, habe ich meine Tochter verlobt; und zur Ehe, nicht zur Unzucht habe ich sie erzogen. Willst du nach Art des Viehs und der wilden Tiere in hemmungslose Promiskuität verfallen?“¹⁷

Appius bezichtigt Virginius der Unruhestifterei und rückt mit seinen Bewaffneten vor. Die Menge geht auseinander und Virginius bittet Appius um eine Unterredung mit der Amme des Mädchens. Er nimmt die beiden zur Seite. Dort reißt er einem Metzger das Messer aus der Hand und ruft:

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Müller S. 29

¹⁶ Müller S. 29f

¹⁷ Müller S. 31

„Mit diesem letzten Mittel, was ich noch habe, meine Tochter, rette ich deine Freiheit!‘ Damit durchstieß er die Brust des Mädchens und rief, rückwärts zum Richterstuhl gewandt: ‚Auf dich, Appius, und dein Haupt rufe ich mit diesem Blut einen Fluch herab.‘ (...) Die Gewalttat gegenüber Virginia schlägt unmittelbar in Revolte um, in deren Verlauf die Usurpatoren vertrieben, Recht und Gesetze wiederhergestellt werden.“¹⁸

Man kann bei dieser vermittelten Fassung der Virginia-Geschichte von Livius viele Gemeinsamkeiten mit „Emilia Galotti“ erkennen. Es ist aber auch offensichtlich, dass nicht die ganze Handlung Entsprechung bei Lessing gefunden hat. Der Autor beschäftigte sich nachweisbar mit dem Virginia-Stoff schon lange bevor er die „Emilia Galotti“ verfasst hat:

„1754 übersetzte Lessing in der „Theatralischen Bibliothek“ Hermilys detaillierte Inhaltsangabe der spanischen Virginia-Tragödie von Agustín Montiano y Luyando (erschieden 1750 in Madrid). Am 23. August 1755 rezensierte er für die „Berlinische privilegierte Zeitung“ Johann Samuel Patzkes Trauerspiel „Virginia“. Wieder beschäftigte er sich mit dem Stoff, als er eine Übersetzung der „Virginia“ des Henry Samuel Crisp (aufgeführt 1754 in London) begann. Ein Bruchstück dieser Übersetzung wurde lange Zeit als eigener Entwurf Lessings zu einer Virginia-Tragödie angesehen.“¹⁹

Als der entscheidende Impuls für das Entstehen der „bürgerlichen Virginia“ wird das Preisausschreiben von Lessings Freund und Verleger Friedrich Nicolai angesehen. 1757 schrieb er einen Preis für eine Tragödie in deutscher Sprache aus. Dabei wird von seiten Lessings zum erstenmal die spätere „Emilia Galotti“ erwähnt.²⁰ Da das Preisausschreiben anonym sein sollte, schrieb Lessing an Nicolai im Namen eines jungen Tragödienverfassers:

„Sein jetziges Sujet ist eine bürgerliche Virginia, der er den Titel Emilia Galotti gegeben. Er hat nemlich die Geschichte der römischen Virginia von allem dem abgesondert, was sie für den ganzen Staat interessant machte; er hat geglaubt dass das Schicksal einer Tochter, die von ihrem Vater umgebracht wird, dem ihre Tugend werther ist, als ihr Leben, für sich schon tragisch genug, und fähig genug sey, die ganze Seele zu erschüttern, wenn auch gleich kein Umsturz der ganzen Staatsverfassung darauf folgte.“²¹

Hier wird also ausdrücklich benannt, was aus der ursprünglichen Virginia-Geschichte ausgelassen wurde. Es ist der, dem Tod Virginias nachfolgende Aufstand und Sturz der

¹⁸ Müller S. 32f

¹⁹ Müller S. 44

²⁰ Vgl. ebd.

²¹ Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften. Hrsg. von Karl Lachmann, Stuttgart/Leipzig/Berlin: Göschen / de Gruyter, 1886 – 1924. Unveränd. Nachdr. Berlin / New York: de Gruyter, 1979 - Bd. 17, S. 133 nach Müller S. 45

Dezemvirnregierung. Die am 13. März 1772 am Braunschweigischen Hof zum erstenmal vorgeführte Tragödie wirft durch diese Auslassung bei vielen Zeitgenossen und vor allem dann später bei den Interpreten viele Fragen auf. Bei Nisbet finden wir diesen Kommentar:

„Die meisten Lessing vorausgehenden Dramatisierungen behalten den politischen Aufstand als den dramatischen Höhepunkt bei, ohne den das Opfer Virginias für sie sinnlos wäre; dass Lessing sich jedoch entschied, ihn auszuschließen, hatte weitreichende Konsequenzen für sein Stück. Denn während Virginius (...) seine Tochter tötet, um ihre römische Bürgerfreiheit zu bewahren, tötet Odoardo seine Tochter lediglich, um ihre Tugend zu bewahren. Auf diese Weise macht Lessing die drohende Verführung und den Wunsch der Heldin, ihre Unschuld zu bewahren, zum eigentliche Thema und stellt damit sein Stück in die Tradition, die Richardsons Roman *Clarissa* begründet hatte, dessen Handlung in vielen Einzelheiten Nachklänge in *Emilia Galotti* hat.“²²

Das Politische weicht nun dem Bereich des Moralischen, und das mit Beibehaltung des tragischen Moments, aber ohne die nachfolgenden Konsequenzen.

1.3 Der Tod von Emilia Galotti

Die Handlung des Trauerspiels, die sich in einem kleinen italienischen Duodezstaat abspielt, scheint sehr klar und eindeutig zu sein: Die junge und wunderschöne Emilia Galotti, Tochter eines ehemaligen Befehlshabers und Gutsbesitzers, der dem niederen Adel angehört - Odoardo Galotti, soll den reichen und edlen Grafen Appiani heiraten und mit ihm auf seine Güter aufs Land ziehen. Der Herrscher des kleinen Staates, der Prinz von Guastalla - Hettore Gonzaga, erblickt das Mädchen bei einem Treffen der lokalen gehobenen Gesellschaft und verliebt sich in sie, im Zuge dessen er seine Geliebte die Gräfin Orsina sichtlich vernachlässigt, später dann sogar „wegschiebt“. Dass die Emilia heiraten soll, erfährt der Prinz an ihrem Heiratstag zufällig von seinem Kammerherrn Marinelli. Dem trägt er auf, die Situation um jeden Preis zu seinem Gunsten zu wenden. Auf dem Weg zum Gut der Galottis – Sabionetta, wo die Vermählung stattfinden soll, kommt es zu einem fingierten Raubüberfall, bei dem der Graf Appiani ermordet wird. Der Bedienstete Marinellis bringt Emilia (unter dem Vorwand sie in Schutz bringen zu wollen) auf das Lustschloss des Prinzen, in der Nähe des Vorfalls. Da der Tod Appianis nicht geplant war, schmiedet jetzt Marinelli neue Pläne, um aus der Situation das Maximum mit minimalen Verlusten gewinnen zu können, und das

²² Nisbet S. 639

Objekt der Liebe und Begierde des Prinzen – Emilia, dem Prinzen auszuliefern. Nacheinander kommen die Eltern Emilias und auch die rachsüchtige abgeschobene Gräfin Orsina in das Lustschloss, und die Situation kompliziert sich. Nachdem Orsina Odoardo einen Dolch zusteckt, und Odoardo und Emilia für sich zu dem Beschluss kommen, dass ihre Lage ausweglos ist, und dass sie nicht fähig sind Emilias Tugend und Ehre zu beschützen, durchstößt Odoardo mit dem Dolch die Brust seiner Tochter und übergibt sich in die Hände des Richters, nämlich des entrüsteten und schockierten Prinzen, um gerecht verurteilt zu werden.

Macht solch eine Reihenfolge der Kapitel überhaupt Sinn? Der Zusammenhang und die darausfolgende Anordnung muss nicht auf den ersten Blick verständlich sein. Aber die Tatsache ist, dass sich die Handlung sehr klar verfolgen und darstellen lässt. Da aber der zweite Teil der Virginia-Geschichte, wie schon im vorherigen Kapitel erörtert, weggelassen wurde, beginnt es bei der Deutung und Interpretation dieser Handlung sehr problematisch zu sein. „Obwohl das Stück eines der am intensivsten interpretierten von allen deutschen Dramen ist, ist man sich von der Uraufführung bis heute niemals über ihren Sinngehalt einig gewesen. Politische, soziologische, psychoanalytische, metaphysische, aristotelische, Schillersche und andere Deutungen wetteifern miteinander; die Klarheit von Lessings Dialogen dient offenbar nur dazu, die Schwierigkeit der Probleme zu maskieren, die ihnen zugrunde liegen.“²³ Der im Vergleich zu Virginia nicht so stark begründete und logisch untermauerte Tod der Emilia, wird zum neuralgischen Punkt des Trauerspiels. Jeder, der sich an „Emilia Galotti“ heranwagt, kommt an diesem Thema nicht vorbei. Hauptsächlich gibt es zwei Meinungsströme – entweder wird sehr kritisch behauptet, dass der Tod und der Ausgang der Tragödie unsinnig und nicht genügend motiviert sind, oder es wird mithilfe verschiedenster Ansätze versucht sie zu erklären. Als Vertreter der ersten Gruppe könnte z.B. Friedrich Hebbel angeführt werden. Laut Hebbels Kritik der „Emilia Galotti“ sei die Tragödie zu unauthentisch, zu durchdacht, und ohne jeglichen Anteil, der aus dem Inneren des Künstlers aufquellen würde. Hebbel schreibt 1839 in sein Tagebuch: „Das Bewußtseyn hat an allem wahrhaft Großen und Schönen, welches vom Menschen ausgeht, wenig oder gar keinen Antheil.“²⁴ Auf einer anderen Stelle wird Hebbels Meinung noch schärfer ausgedrückt: „Sich zu tödten, weil man fühlt, dass man, wenn man sich nicht tödtet, nicht stark genug seyn wird, die Unschuld zu bewahren, ist wohl kaum der Mühe wert.“²⁵

²³ Nisbet S. 638

²⁴ Vgl. Müller S. 76ff

²⁵ Tgb. 1501, 19. 2. 1839, a.a.O., S. 334f nach Müller S. 78

Aus dem ungefähr gleichen Zeitabschnitt, nämlich aus dem Jahr 1844 stammt der Interpretationsansatz, der der zweiten erwähnten Gruppe zugeordnet werden könnte. Der Theatertheoretiker und –Kritiker Heinrich Theodor Röscher hat sich des Vokabulars und der Methoden des deutschen philosophischen Idealismus bedient, und Folgendes geschrieben:

„Emilia Galotti offenbart uns die Stärke, wie die Schwäche des nur moralischen Standpunktes, der auf die Idee eines perennirenden Kampfes, eines unablässigen Sollens ohne Erfüllung und absolute Gegenwart der Idee beruht. Der Sieg, den der moralische Standpunkt gewährt, erscheint nämlich nur als ein augenblicklich der Sinnlichkeit abgekämpfter, welche, da ihre Macht überhaupt nicht schlechthin gebrochen werden kann, immer von neuem aufersteht, um von neuem zu erliegen. Da dieser Standpunkt nur der eines ewigen *Sollens* der sittlichen Idee ist, und auf dem Dualismus der Sinnlichkeit und des Sittengesetzes beruht, so gewährt er in keinem Momente eine Bürgschaft, dass dieser Kampf nicht auch in das entgegengesetzte Resultat, nämlich in den Sieg der Sinnlichkeit über das Sittengesetz, umschlagen kann.“²⁶

Da nach Röscher für Emilia die Sittlichkeit und Sinnlichkeit zwei Seiten derselben Münze sind, weiss er ihren Tod zu begründen: „In Emiliens Entschluss, zu sterben, zeigt sich daher eben sowohl die Anerkennung der sittlichen Idee, welche triumphiren soll, und über welche keine irdische Gewalt etwas vermag, als auch die Schwäche des sittlichen Bewusstseins, welches sich nur durch die Flucht vor einer durch die Sinnlichkeit erfolgenden Niederlage retten kann.“²⁷ Das ganze Gedankengeflecht wird dann aber von Röscher selbst relativiert: „Diese Dialektik bringt uns das Werk zur Erscheinung, ohne sie zugleich in einen höheren Standpunkt aufzulösen.“²⁸

Interessant ist die Auffassung Wilhelm Diltheys, der die Notwendigkeit der Motivierung der Tat des Vaters in den Charakteren von Emilia und Odoardo sieht, deren Natur auf der Selbstständigkeit des Individuums basiert. Dilthey führt weiter fort - er meint, dass aus der Tat des Mädchens der Dichter selbst hervorblickt. Er weiss, dass die gehobenen pathetischen Gefühle, die Emilia in solch einer dramatischen Situation empfindet, unter normalen Umständen nur schlecht repliziert werden können. So wird das heroische Gefühl in die Tat umgesetzt, die in diesem gewissen Moment durchgeführt wird, damit es später nicht an Intensität verliert.²⁹

²⁶ Röscher, Heinrich Theodor: Der Kunst der dramatischen Darstellung Zweiter Theil. Berlin 1844. S. 192f nach Müller S. 79f

²⁷ Röscher – nach Müller S. 80

²⁸ Ebd.

²⁹ Vgl. Dilthey, Wilhelm: Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig u. Berlin 1939. S. 80 – 84 nach Müller S. 84 - 86

Ich lasse die m.E. spekulativen Varianten, wie z.B. die Goethes, dass sich Emilia in den Prinzen verliebt hat, und deswegen sterben musste, die von manchen psychoanalytisch vorgehenden Auslegern später aufgenommen wurde, absichtlich aus. Zeitgenössische Interpretationen verschieben den Schwerpunkt woanders hin.

Barner sieht den Hauptkonflikt zwischen der öffentlichen, politischen, unmoralischen und der häuslichen, unpolitischen, moralischen Ebene. Also eigentlich zwischen dem bürgerlich ausgebauten Wertesystem und dem, als diesem entgegengesetzt wahrgenommenen Wertebewusstsein des hohen Adels. Es geht um den Einbruch in den privaten, häuslichen und familiären Raum und dessen Beschädigung. Als eines der Beispiele dafür dienen ihm die Benennungen der Personen: die „Bösewichte“ haben alle weltliche Titel, wobei die Mitglieder der Familie Galotti, die Vermittler der bürgerlichen Werte, nur Mutter, Vater und Tochter heißen.³⁰ Als Ausnahme könnte hier Graf Appiani erklärt werden. Der passt aber auch in Barners Konzept, da er aufs Land, vor allem aber außer die gehobene Gesellschaft, wo sein Titel unwesentlich ist, ziehen will. Die letzte Szene sei das einzige, was Odoardo und Emilia bleibt um neben der Tugend und Ehre auch die Loyalität gegenüber dem Fürsten zu gewahren. Wobei der Konflikt zwischen dem Tugendsystem in der Denk- und Verhaltensweise und in der Funktionsweise veranschaulicht wird, und zugleich diese zwei als unvereinbar dargestellt werden.³¹ Barner kehrt zu Müller zurück, der den sehr ergiebigen Reclam-Band mit Erläuterungen zu Emilia Galotti verfasst hat: „Viele haben es nicht begreifen können, und halten es für unnatürlich, dass der Vater seine geliebte Tochter bloß aus Besorgnis der Verführung erstechen könne. Diese aber sehen die große Wahrheit nicht ein, die Emilia sagt, dass Gewalt nicht Gewalt, sondern dass Verführung, liebeizende Verführung, Gewalt ist.“³² Dieser Gedanke korrespondiert m.E. mit dem von Dilthey, nämlich, dass diese Gewalt die „Indipendenz“ (wie es Dilthey benannt hat) der „Person“ bedroht.

Nisbet bemerkt sehr treffend, dass die meisten seiner Vorgänger hinterfragt haben, was die eigentliche Schuld Emilias ist, und worin ihr tragischer Fehler besteht. „Nach ihren eigenen Worten zu urteilen, erregte die unziemliche Annäherung des Prinzen in der Kirche bei ihr das Gefühl der Mitschuld, und später hält sie sich für schuldig, weil sie, wie sie fürchtet, ihrem eigenen Geschlechtstrieb nicht widerstehen könne: ‚Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut.‘ Nun gibt es in der Literatur des achtzehnten Jahrhunderts, von Clarissa bis Gretchen, viele junge Frauen, die nach der Verführung oder Entehrung sterben, aber es gibt da

³⁰ Vgl. Barner S. 201

³¹ Vgl. Barner S. 206

³² Müller S. 60f

keine, die bloß deswegen sterben, weil sie sexuell anfällig sind.“³³ Er versucht auch Emilias und Odoardos Motivation näher aus dem Blickwinkel der Tragödie selbst, also von innen zu verstehen. Wie sich aber zeigt, kann es keinen Aufschluss hinsichtlich der Klärung dieser bringen:

„Dass Emilia vielfache, sogar sich wechselseitig ausschließende Gründe für ihren Todeswunsch angibt, und darunter einige (wie die Analogie mit den christlichen Märtyrerinnen), die Lessing selbst kaum ernst genommen hätte, weist eindeutig darauf hin, dass er bei ihrer Motivation und der ihres Vaters ein ungutes Gefühl hatte. (...) Man kann daraus nur mit vielen Lessings Zeitgenossen schließen, dass es ihm nicht gelungen ist, den Tod der Virginia völlig überzeugend zu modernisieren (...). Tatsächlich ist fraglich, ob Odoardos Tat – selbst im völligen Einverständnis mit seiner Tochter – sich jemals als gerechtfertigt darstellen lassen könnte, sei es im christlichen oder im säkuleren menschenrechtlichen Kontext: wie moralisch der Zweck auch sein mag, kann er eine so eklatant unmoralische Tat wie die Ermordung einer Tochter nicht rechtfertigen.“³⁴

Um nochmal auf Dilthey zurückzukommen, da ich diesen als Paradebeispiel der früheren Interpretationsansätze gewählt habe – er sah den tragischen Moment und die Motivation zu der kontroversen Tat im Inneren der Personen. Was auffällig bei den zeitgenössischen literaturwissenschaftlichen Interpretationen ins Auge sticht, ist das Faktum, dass diese den Bereich der inneren Motivation, wie sie Dilthey formuliert hat, verlassen haben. In Nisbets großer Lessing-Biographie von 2008 finden wir:

„(...) die Ursachen des tragischen Verlaufs sind letztlich nicht in der Eigenart der Gestalten zu suchen, sondern – wie schon in der ursprünglichen Virginia-Geschichte – in der Eigenart der Gesellschaft, in der sie leben. Was hier vorgeführt wird, ist der Konflikt zweier grundverschiedener gesellschaftlicher Kreise und ihrer Denkformen, die ihrerseits uneinheitlich sind. Die beiden Kreise, die Galotti auf der einen Seite und der Prinz und sein Hofstaat auf der anderen, können nur so lange miteinander auskommen, wie sie ihr Zusammenwirken auf das Minimum beschränken.“³⁵

Die Verschiebung der Tatmotivation ins Äußere, in die „Eigenart der Gesellschaft“ erfolgte aber schon viel früher. Guthke schrieb Ende der sechziger Jahre: „Was in der Tragödie Miss Sara Sampson bereits angedeutet war, wurde hier zum Mittelpunkt des tragischen Geschehens: Emilia Galottis Schicksal wurde nicht von ihrem individuellen

³³ Nisbet S. 646f

³⁴ Nisbet S. 651

³⁵ Nisbet S. 652

Charakter, ihrer Menschlichkeit, allein bestimmt, sondern von ihrer Zeit, die auch die Zeit des Dichters war.“³⁶

Nisbet geht dann noch einen Schritt weiter, und zieht biographische Daten und historische Umstände zur Erklärung bei:

„Mit den beschriebenen aufstörenden Eigenschaften³⁷ spiegelt Emilia Galotti die Umstände wider, unter denen sie entstand. Lessing machte sich zu einem Zeitpunkt an die Arbeit, als er vom Theater gründlich enttäuscht war, und schloss sie unter dem außerordentlichen Termindruck ab, der ihm von aussen aufgezwungen wurde³⁸. (...) Emilia Galotti ist also aus einer persönlichen Krise hervorgegangen und zugleich aus einer Krise, die Lessing allmählich als die seiner Zeit verstand. Unheroisch, unentschieden und offen endend, deutet das Stück mit seinem aus den Fugen geratenen Bewußtsein voraus auf die Gegenwart.“³⁹

Ein Tod im Namen der Möglichkeit des Verlustes von Ehre und Tugend macht „Emilia Galotti“ zu einem der interpretatorisch problematischsten Stücke der deutschen Dramengeschichte. Wie erörtert, bleibt er bis heute ungeklärt. Der Unterschied zu den früheren Deutungen besteht heute aber darin, dass man die Frage nicht um jeden Preis beantworten will, und dass man sich dessen bewusst ist, dass sie mit größter Wahrscheinlichkeit unbeantwortet bleibt, da es einfach keine eindeutige und einzig richtige Deutung dieses Sachverhalts gibt. Es ist noch wichtig zu erwähnen, dass hinter der Motivation der Tat heutzutage eher die äußeren Umstände gesucht werden, die eigentlich das damalige Ehren- und Tugendbild geprägt haben, und nicht mehr introspektive Beweggründe, die offensichtlich als nicht plausibel erscheinen.

1.4 Charakterbild von Odoardo und Emilia Galotti

Wie schon im ersten Teil des Kapitels erörtert, waren die Gestalten der Väter und Töchter für das bürgerliche Trauerspiel von enormer Bedeutung. Nicht anders ist es auch in „Emilia Galotti“. Und obwohl Emilia Galotti eine nominelle Heldin ist, ist sie nicht die Hauptfigur des Trauerspiels. Lessing selber bestätigte diese Tatsache in einem seiner Briefe an Bruder Karl:

³⁶ Guthke, Karl S; Schneider, Heinrich.: Gotthold Ephraim Lessing. Stuttgart: Metzler, 1967, S. 45f.

³⁷ Damit meint er, dass viele Sachen nicht im Einklang mit der Hamburgischen Dramaturgie sind, dass sozusagen die Schuld über die Unschuld triumphiert, und dass das ganze Drama nicht im Sinne des Lessingschen Optimismus der leibnizschen und wolffschen Prägung geschrieben ist.

³⁸ Es wird sogar behauptet, dass Koch (der Führer der Theatertruppe, die die Erstaufführung in Braunschweig gespielt hat) Lessing gedroht hat, dass er selber das Spiel zu Ende schreibt, wenn es Lessing nicht selber rechtzeitig tut.

³⁹ Nisbet S. 660

„Weil das Stück Emilia heißt, ist es darum mein Vorsatz gewesen, Emilien zu dem hervorstechendsten, oder auch nur zu einem hervorstechenden Charakter zu machen? Ganz und gar nicht. Die Alten nannten ihre Stücke wohl nach Personen, die gar nicht aufs Theater kamen.“⁴⁰ Neben ihr gehörte nämlich fast das ganze Dramenpersonal zu den „hervorstechendsten Charaktern“. Um nochmal zu Friedrich Hebbel zurückzukommen, da er selbst im weiteren Kapitel behandelt wird, greife ich wieder zu seiner „Emilia Galotti“- Kritik zurück, da er sich in dieser auch stark auf die Charaktere konzentriert. Lessing wird wieder der Kalkül des Verstandes vorgeworfen: „Die Charactere in Emilia Galotti mögen Charactere seyn. [...] Jedenfalls sind diese Charactere zu absichtlich auf ihr endliches Geschick, auf die Katastrophe, berechnet, und dies ist fehlerhaft, denn dadurch erhält das ganze Stück die Gestalt einer Maschine, worin lebendige Menschen die füreinander bestimmten und nothgedrungen auf den Glockenschlag in einander greifenden Räder vorstellen.“⁴¹ Hebbel kommentiert sogar eine jede der Figuren, und das in einem heftig ironischem Tone, der oft auch bei Lessing gefunden werden konnte:

„Ein Vater der sich leichter zum Äussersten, als zu etwas Anderem entschließt; eine Tochter, die um ihren Tod bittet, wie Tausende um's Leben betteln würden; eine Mutter, die an sich Nichts bedeutet, deren breites Daseyn aber die Gelegenheit gibt, dass Andere sich entfalten; ein hitziger Graf, der weiß, dass die Affen hämisch sind und der sie dennoch aufs Ärgste reizt; ein jünger Fürst, der seinen Lüsten jedes Gefühl seiner Würde, jede Rücksicht auf Gesetz und Gewissen aufopfert, und der sich um sich vor sich selbst zu schützen, Anfangs hinter eine schlangenglatte Dialectik, zuletzt hinter eine Reue, die ärger ist, als selbst die Sünde war, verkriecht; ein Hofmann, der sein Vertrauter ist, und der Teufel dazu; eine rachsüchtige, verlassene Maitresse, die ihren Abgott abschlachten will, weil sie nicht mehr bei ihm schlafen darf; obendrein ein Paar Mörder und um die letzte kleine Schwierigkeit bei Seite zu schaffen, noch sogar ein tragischer Kutscher, der sich gezwungen mit diesen verständigen muss: das Schicksal hatte es gar zu leicht!“⁴²

Für unser Thema interessant sind aber nur die Charaktere Odoardos und seiner Tochter Emilia Galotti.

⁴⁰ Lessings Schriften (siehe Bemerkung N. 21), Bd. 18, S. 18f nach Müller S. 49

⁴¹ Hebbel, Friedrich: Hebbel: Sämtliche Werke, hrsg. Von Richard Maria Werner. II. Abt. Bd. 1. Berlin 1913. Tgb. 1496, S. 330 – 332 nach Müller S. 77

⁴² Hebbel nach Müller S. 77f

Odoardo Galotti wird von Anfang an als ein typischer Repräsentant des bürgerlichen Wertesystems dargestellt. Repräsentant des Bürgertums zu sagen, wäre ja nicht unbedingt korrekt, da die Familie Galotti dem niederen Adel angehörte. Das erfahren wir direkt aus dem Text des Trauerspiels, da der Prinz über Odoardo in einem Gespräch mit dem Maler Conti bemerkt: „Er war es, der sich meinen Ansprüchen auf Sabionetta am meisten widersetzte.“⁴³

„In Odoardo ist eine exzentrische Stärke des moralischen Gefühls, wie es Lessing und die ganze Aufklärung erfüllt.“⁴⁴ So Dilthey, der den Charakterhauptzug Odoardos in Rechtschaffenheit sieht. Odoardo ist zugleich von heftiger und hitziger Natur. Sehr stark ausgeprägt ist sein autoritärer Charakterzug. Die konservativ-christlich-patriarchalische Ausrichtung der Familie Galotti unterstreicht noch das Bild einer strengen, aber zugleich edlen bürgerlichen Seele. „Welch ein Mann, meine Emilia, Ihr Vater! Das Muster aller menschlichen Tugend! Zu was für Gesinnungen erhebt sich meine Seele in seiner Gegenwart!“⁴⁵ So beschreibt Emilias Verlobter Appiani Odoardo. Der Prinz hingegen bezeichnet ihn als „alten Murrkopf“⁴⁶, wobei er im groben und ganzen eine Odoardo geneigte Meinung nach außen zeigt: „Ein alter Degen, stolz und rauh, sonst bieder und gut!“⁴⁷ Dazu kommt noch das starke Basieren auf Ehre und Tugend, sogar eine gewisse Art Ehrsucht. „Schon in seinem ersten Plan für das Stück hatte Lessing ihn als einen Vater beschrieben, ‚dem seiner Tochter Tugend werter ist, als ihr Leben‘ (...).“⁴⁸ Alle diese Charaktereigenschaften und die Tatsache, dass Odoardo die hohe Gesellschaft verabscheute, und sich von ihr distanzieren wollte, haben zu erheblichen Kommunikationsproblemen innerhalb der Familie Galotti geführt. Nisbet sieht in der Kombination „Odoardos tyrannische Autorität“ plus „Claudias Eitelkeit“ eine Gleichung, die zur „Versagen der Verständigung innerhalb der Familie“ führt.⁴⁹ Mutters Vorliebe für die Hofgesellschaft und zugleich ihre Verachtung seitens Vaters, stellen Emilia in eine schwierige Lage, und führen zu Spannungen innerhalb der Familie. Odoardos Gattin beklagt den Charakter ihres Mannes: „Welch ein Mann! – Oh, der rauhen Tugend! – wenn anders sie diesen Namen verdient. – Alles scheint ihr verdächtig, alles strafbar!“⁵⁰ Odoardos furchteinflößendes autoritatives Verhalten verhindert die beiden Frauen in offener Kommunikation mit dem Familienoberhaupt:

⁴³ Lessing, Gotthold Ephraim: Emilia Galotti. Stuttgart: Reclam, 1993 – 1. Aufzug, 4. Auftritt S. 9

⁴⁴ Dilthey nach Müller S. 85

⁴⁵ Emilia Galotti - 2. Aufzug, 7. Auftritt S. 29

⁴⁶ Vgl. Emilia Galotti - 1. Aufzug, 5. Auftritt S. 11

⁴⁷ Emilia Galotti – 1. Aufzug, 4. Auftritt S. 9

⁴⁸ Nisbet S. 654

⁴⁹ Vgl. ebd.

⁵⁰ Emilia Galotti – 2. Aufzug, 5. Auftritt S. 24

„*Emilia*. (...)Was hätt’ er an mir Strafbares finden können? *Claudia*. Nichts; ebensowenig als an mir. Und doch, doch – Ha, du kennst deinen Vater nicht! In seinem Zorne hätt’ er den unschuldigen Gegenstand des Verbrechens mit dem Verbrecher verwechselt. In seiner Wut hätt’ ich ihm geschienen, das veranlasst zu haben, was ich weder verhindern noch vorsehen können.“⁵¹

Ein Umbruch geschieht im 5. Akt, wo es zu einer Neuorientierung der Charaktere kommt. Odoardo, eine aktive Gestalt, die immer das Schicksal der Familie fest in den eigenen Händen hielt, ein Mann, der sogar dem Prinzen Widerstand geleistet hatte, und sein Landgut vor seinen Ansprüchen beschützen konnte, geht auf einmal in Passivität über. Es wäre dadurch zu erklären, dass er als ehemaliger Soldat das Gehorsam gegenüber seinem Befehlshaber (dem Prinzen) nicht brechen will. Dennoch kommt es auf einmal zum „Wandel vom aktiven Vertreter seiner Rechte zum passiven Zauderer“⁵². Dazu gesellt sich noch eine starke Hilflosigkeit, die vorher bei Odoardo nicht zu bemerken war. Dieser Wandel wurde durch soziologisch orientierte Interpretationen einigermaßen befriedigend erläutert: „Odoardo scheitere, weil er sich im Zusammenbruch seiner Welt nicht mehr zurechtfinde, weil ihn die Auflösung seiner Familie handlungsunfähig mache.“⁵³ Auch affektpsychologische Ansätze wissen sich mit Odoardo zu helfen: „In der Tötung der Tochter schießen die Affekte zusammen und kommen zum Austrag: die Ehrsucht, die Odoardo sich kurzschlüssig mit dem römischen Helden identifizieren lässt, der Hass auf die Sinnlichkeit, der ihn in Emilia bereits die Hure sehen und verabscheuen lässt, und das Rachebedürfnis am Prinzen.“⁵⁴

Emilia Galotti ist zu Beginn des Trauerspiels nur vermittelt präsent. Es wird über sie viel gesprochen. Das Erste, worüber wir erfahren ist Emilias Schönheit: „Dieser Kopf, dieses Antlitz, diese Stirne, diese Augen, diese Nase, dieser Mund, dieses Kinn, dieser Hals, diese Brust, dieser Wuchs, dieser ganze Bau, sind, von der Zeit an, mein einziges Studium der weiblichen Schönheit.“⁵⁵ Akribisch geht der Maler Conti bei der Beschreibung Emilias im Gespräch mit dem Prinzen vor. Ein interessantes Bild von Emilia zeichnet der Kammerherr des Prinzen - Marinelli, der den Prinzen zufällig informiert, dass der Graf Appiani eine gewisse Emilia Galotti heiraten wird: „(...) Ein Mädchen ohne Vermögen und ohne Rang hat ihn in ihre Schlinge zu ziehen gewusst – mit ein wenig Larve, aber mit vielem Prunke von

⁵¹ Emilia Galotti – 2. Aufzug, 6. Auftritt S. 25

⁵² Nisbet S. 649

⁵³ Fick S. 325

⁵⁴ Fick S. 334

⁵⁵ Emilia Galotti – 1. Aufzug, 4. Auftritt S. 10

Tugend und Gefühl und Witz – und was weiß ich?“⁵⁶ Wenn man die Verhältnisse Marinellis und des Prinzen in Betracht zieht, ist Emilia wirklich ohne Vermögen und Rang, der zweite Teil scheint fast das genaue Gegenteil Emilias zu sein. Scheinbare Tugend und Gefühl wäre für sie ein Laster. Da ist sie die Tochter ihres Vaters, und trägt auch ein stark entwickeltes bürgerliches Wertesystem in sich. Es stellt sich aber die Frage, ob dieses Wertesystem nicht eher aus Angst und Furcht vor dem Vater, den gesellschaftlichen Konventionen und Gewohnheiten und der Bestrafung hinsichtlich einer Nichtbefolgung dieser seitens des Vaters und der Gesellschaft schon von Kindheit an eingeprägt wurde. Ähnliche Ansätze haben soziologisch orientierte Literaturwissenschaftler untersucht, sich mit der Tochterrolle als solchen beschäftigt, und inwieweit der gesellschaftliche Druck und das Tochtersein den Ausgang der Tragödie beeinflussen.⁵⁷

Die Tugend gilt der Emilia viel. Mindestens äußerlich. Nachdem Claudia ihrer Tochter aufs Herz liegt, dass sie ihrem Verlobten nichts über den Vorfall mit dem Prinzen in der Kirche sagen soll, kommt Emilia zu dieser Einsicht: „Nun soll er gewiss nichts davon erfahren, mein guter Appiani! Er könnte mich leicht für mehr eitel als tugendhaft halten.“⁵⁸ Es gibt aber keine Hinweise dafür, dass Emilia nicht ein frommes und tugendhaftes Mädchen sein sollte. Emilia wirkte dadurch auf manche sogar eindimensional und platt. Diesen Vorwurf machte seinem Bruder Gotthold auch Karl Lessing, worauf Lessing selbst erwiderte: „Die jungfräulichen Heroinen und Philosophinnen sind gar nicht nach meinem Geschmacke. Wenn Aristoteles von Güte der Sitten handelt, so schließt er die Weiber und Sklaven ausdrücklich davon aus. Ich kenne an einem unverheiratheten Mädchen keine höhere Tugenden, als Frömmigkeit und Gehorsam.“⁵⁹ Dies war aber noch vor der definitiven Beendigung der letzten zwei Aufzüge geschrieben worden. Da wusste der Bruder Karl noch nicht, wie sich die Emilia verändert und wie sie endet. Es wäre interessant zu erfahren, inwiefern dieser Vorwurf des eigenen Bruders bei der Weiterzeichnung des Charakters Rolle gespielt hat. In demselben Briefe, in dem er Emilias Charakter verteidigt, verrät er seinem Bruder nämlich, dass es mit dem Charakter noch interessanter wird.⁶⁰ Und hier können wir wieder zu Hebbel greifen:

⁵⁶ Emilia Galotti – 1. Aufzug, 6. Auftritt S. 13

⁵⁷ Vgl. Fick S. 324f

⁵⁸ Emilia Galotti – 2. Aufzug, 6. Auftritt S. 25

⁵⁹ Lessing nach Müller S. 49

⁶⁰ Vgl. ebd.

„Emilia ist mir ein Ding, wie ein Widerspruch⁶¹. Ist dies natürlich? Und wenn, ist sie dann nicht eine gemeine Seele? Und wird eine gemeine Seele sterben, um das zu retten was sie nicht besaß? Übrigens übersehe ich nicht, dass Emilia der herrlichste Character geworden wäre, wenn ihn ein wahrhafter Dichter geboren hätte; es ist außerordentlich schön, dass das Mädchen aus heiliger Scheu vor den dämonischen Mächten in ihrem Innern in ihrer letzten freien Stunde weiblich furchtsam und doch heldenkühn den Tod erwählt; gewiss hat auch Lessing die Situation seiner Heldin so empfunden, nur das ihm die Mittel zur poetischen Darstellung versagten.“⁶²

Des kritischen und ironischen Balast Hebbels ungeachtet, kann festgestellt werden, dass er ein weiteres Teilproblem der „Emilia Galotti“ angesprochen hat. Wie ist es möglich, dass das ehrliche, fromme und tugendhafte Mädchen nicht den Tod ihres Verlobten beweint? Nisbet behauptet, dass sie deswegen nicht darüber spricht, weil das ein Gegensatz zu ihren Worten über die sexuelle Anfälligkeit wäre. Er ist auch der Meinung, dass Emilia sehr gefasst ist, da sie ihren Vater durch verschiedene Bemerkungen und Argumente zu der folgeschweren Tat zu überzeugen versucht.⁶³

„Die größte Schwierigkeit, auf die man auf der Suche nach einem Schuld-und-Sühne-Schema bei Emilia stößt, ist durch Emilias fast durchgehende Passivität bedingt, bis sie dann in den Schlussszenen plötzlich Willenskraft entwickelt und ihren Vater veranlasst, sie zu töten; und bei diesem Todeswunsch geht es ihr ihren eigenen Worten zufolge um die Bewahrung ihrer Tugend statt um die Sühne für den Verlust ihrer Tugend – womit sie ihre grundsätzliche Unschuld betont. Schlecht passt dazu (und auch zu ihrem anscheinend über jeden Tadel erhabenen Verhalten vom Anfang des Stücks an) allerdings, dass sie im selben Atemzug bekennt, dass möglicherweise sündige Triebe ihr nicht fremd seien.“⁶⁴

Wie bei Odoardo kommt es auch bei Emilia zum Schluss zur Veränderung des Charakters. Deutlich geht hervor, dass aus dem aktiv vorgehenden Odoardo ein passiver und hilfloser Mitläufer wird, und aus seiner tugendhaften passiven Tochter Emilia eine „aktive Betreiberin ihrer Hinrichtung durch ihren Vater“.⁶⁵ Die Charakterzeichnung Lessings trägt zu der Eigenart der „Emilia Galotti“ bei – nämlich, dass trotz einfacher und klarer Handlung und Dialoge, die dargestellten Sachverhalte kompliziert und enorm schwierig deutbar sind.

⁶¹ Hebbel fragt, wie die fromme Emilia, die Appiani doch liebt, an Verführung durch den Mörder des Geliebten denken könne.

⁶² Hebbel nach Müller S. 78

⁶³ Vgl. Nisbet S. 650

⁶⁴ Nisbet S. 648

⁶⁵ Nisbet S. 649

1.5 Ehre und Tugend in „Emilia Galotti“

Wie aus den vorausgehenden Unterkapiteln hervorgeht, war die Ehre und Tugend stark in dem bürgerlichen Wertesystem verankert. Man könnte sogar behaupten, dass es für diejenigen, die sich diesen „bürgerlichen“ Ethos angeeignet haben, die zwei wichtigsten Begriffe in der Gesamtheit der Charakteristika der „bürgerlichen Moral“ waren. Was aber bedeutete der Tugend- und der Ehrenbegriff in der Epoche der Aufklärung?

„Der Tugendbegriff ist christlich konnotiert. Tugend bedeutet primär: Liebe zum Menschen, die sich aus der Liebe zu Gott speist. Für das Verhältniss der Kinder zu den Eltern gibt Luthers Katechismus die entscheidenden Richtlinien. Die Eltern sind Stellvertreter Gottes auf Erden. Die Kinder sind ihnen gegenüber zu unbedingtem Gehorsam verpflichtet (...). Wo die Liebe der Kinder eigene Wege geht, wird dies als Auflehnung gegen die Eltern verstanden. Denn dann wird die kindliche Liebe von der Leidenschaft verdrängt. Der Eigenwille und die Eigenliebe verhindern die Unterordnung unter den göttlichen Willen. Die Rebellion gegen die göttliche Ordnung zeigt sich am deutlichsten im vorehelichen Geschlechtsverkehr: In ihm regiert die „sündige Begierde“ den Menschen, der, um die sinnliche Lust zu befriedigen, den Willen Gottes mißachtet.“⁶⁶

Bei dem Definieren des Begriffs Ehre wird es komplizierter. Es gab offensichtlich zwei Ehrenbegriffe. Einen allgemeinen und einen speziellen. Mit dem allgemeinen ist das Ansehen des Menschen aufgrund gewisser vorausgesetzter Werte gemeint, die mit der Emanzipation des Bürgertums nicht mehr an die höfische Rangstellung und die höfischen Werte im Allgemeinen gebunden sind. Der andere Begriff der Ehre scheint mir ein spezieller Begriff der Frauenehre zu sein, der sich von dem allgemeinmenschlichen in mancher Hinsicht unterscheidet. „Unabhängig vom Stand wird jeder Frau ‘Ehre’ zugesprochen, die sie zu bewahren hat, die vom Urteil der Gesellschaft abhängig ist und die deswegen auch öffentlich verteidigt werden muss.“⁶⁷ Diese Ehre ist nach den zeitgenössischen Gestaltungen, vor allem wenn man sich die bürgerlichen Trauerspiele ansieht, des öfteren mit der geschlechtlichen Reinheit und dem Tugendbegriff als solchen verbunden. Bei der Parallelisierung von Emotionalität und Sittlichkeit im 18. Jhr. ist das mehr als verständlich. Weiteres Licht auf die Klärung der Termini wirft auch der Begriff des Lasters. Eine in der Aufklärung geläufige Definition des Lasters finden wir bei Lessings Zeitgenossen und Freund Philosoph Moses

⁶⁶ Fick S. 127

⁶⁷ Barner S. 199

Mendelssohn in den „Briefen über die Empfindungen“: „Was nennt man sonst Laster, als die Tyranney der Leidenschaften über die Vernunft?“⁶⁸ Nicht unbeachtet sollte bleiben, dass sich bei dieser Definition gewisse Parallelen zu Emilias „Verführung sei die wahre Gewalt“ ziehen lassen. Also das Bild des Lasters, als einer Kraft, die von außen kommt, die den Menschen ungeachtet seines freien Willens regieren kann. Vor allem aber stellt das Laster der Tugend und der Ehre die Leidenschaft entgegen. Deswegen darf die Leidenschaft kein Teil der Emotionalität werden, da diese mit der Moralität parallelisiert wird. Ehre und Tugend unter Ausschluss jeglicher Leidenschaften müssen integraler Bestandteil des (weiblichen) Individuums sein. So könnte „Emilia Galotti“ als ein „Drama sittlicher Autonomie“⁶⁹ verstanden werden. „Übernimmt man die Perspektive der Figuren, stellt sich die „Lösung“ am Ende als Sieg der Tugend über das Laster dar. Man hat diese Sicht geistesgeschichtlich untermauert, in dem man die Tragödie vor den Hintergrund der Weimarer Klassik rückte. In *Emilia Galotti* sieht man die Forderung nach Autonomie und sittlicher Selbstbestimmung antizipiert.“⁷⁰ Eine solche Auslegung bereitet aber auch Probleme, weil solch ein Sieg der Tugend über das Laster, als ein Sieg der Autonomie des Individuums, als Tat der freien Wahl angesehen werden könnte, mit dem ein Aber verbunden wäre:

„Jede Interpretation von Emilias Selbstmord als einer Tat der Freiheit steht quer zu Lessings Anthropologie. ‚Freiheit‘ bedeutet für Lessing, dass der Wille der Erkenntnis des Guten folgt, von dieser Erkenntnis („Vorstellung“) determiniert wird. (...) Sie [Emilia] weicht der Situation aus, in der sich ihre ‚Tugend‘ als solche zeigen müßte, sie flüchtet, im Freitod kulminiert die Angst vor der Sünde. Die Tat resultiert nicht aus der Vernunft, sondern aus dem Gefühl, ausgeliefert zu sein und keine Gegenkraft mobilisieren zu können. Der Selbstmord entspringt und entspricht der Schwäche, dem ‚Straucheln‘, das Emilia antizipiert, nicht der Stärke.“⁷¹

Bemerkenswert ist Emilias Argumentation beim Überreden ihres Vaters zur Beschützung ihrer Tugend und Ehre durch die Mordtat. Sie zieht den heiligen Augustinus zur Hilfe. Emilia weist auf die Märtyrer-Jungfrauen als Vorbild:

„ Sie zitiert (...) Augustinus, aber sie zitiert ihn sinnentstellend. Augustinus begründet im „Gottesstaat“ das Selbstmordverbot auch im Falle der Vergewaltigung. Mit psychologischem ‚Scharfblick‘ entdeckt er im Selbstmord der Frau (sein Beispiel ist Lukretia) das Eingeständnis der ‚Mitschuld‘, das heißt

⁶⁸ Mendelssohn, Moses: Briefe über die Empfindungen, 13. Brief S. 93 nach Fick S. 136

⁶⁹ Fick S. 325

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Fick S. 333

der schamerregenden Lustempfindung. Der Selbstmord sei kein Ausweg, sondern vergrößere die Schuld, die nur im Leben abgebußt werden könne. Emilia begeht, unterlegt man die Psychologie des Augustinus eine Todsünde.“⁷²

Dieser Gedanke wird auch von Nisbet weitergeführt:

„Es ist allerdings nachgewiesen worden, dass dieser Verweis ungenau ist, da die betreffenden Frauen nicht, wie Emilia meint, heiliggesprochen wurden und Augustin sich auch nicht in bestimmter Weise über sie äußert, weil er nicht entscheiden konnte, ob göttliche Gnade sie geleitet habe oder nicht. Denn freiwilliges Märtyrertum hatte die frühe Kirche ausdrücklich verboten, und onehin trifft der Präzedenzfall nicht auf Emilia zu, weil sie auf ihre Schwäche statt auf ihren religiösen Glauben als Grund für ihren Todeswunsch verweist.“⁷³

Laut Nisbet scheut sie sogar nicht vor der Erwähnung eines heidnischen Präzedenzfalls (der Virginia-Geschichte), damit sie Odoardo zu einer Tat veranlasst, die die christliche Theologie unter keinen Bedingungen rechtfertigen würde.⁷⁴

Nach der mehr oder weniger theoretischen Behandlung der Problematik will ich noch einige Textstellen anführen, die das besprochene passend illustrieren: Nachdem Emilia in der Kirche den Annäherungen des Prinzen ausgesetzt wurde, rennt sie nach Hause und bespricht den ganzen Vorfall mit der Mutter Claudia. Emilia beginnt den Vorfall damit zu schildern, dass sie beim Beten unterbrochen wurde:

„*Claudia*. Wir sind Menschen, Emilia. Die Gabe zu beten ist nicht immer in unserer Gewalt. Dem Himmel ist beten wollen auch beten. *Emilia*. Und sündigen wollen auch sündigen. *Claudia*. Das hat meine Emilia nicht wollen! *Emilia*. Nein, meine Mutter; so tief ließ mich die Gnade nicht sinken. – Aber dass fremdes Laster uns, wider unsern Willen, zu Mitschuldigen machen kann!“⁷⁵

An dieser Stelle sehen wir, wie die gesellschaftliche Erwartung, die sich am vorausgesetzten Moralkodex orientiert – es wird präsupponiert, dass die Emilia nicht sündigen wollte. Erwartungen stellen natürlich oft unter Druck und beeinflussen die menschlichen Verhaltensweisen. An dieser Stelle wird auch praktisch gezeigt, dass die Frau auch trotz Bewahrung der eigenen Tugend zur Mitschuldigen werden kann, und dass es eine höhere Gnade war, die Emilia davor beschützt hatte nicht sündigen zu wollen! Claudia fährt aber fort: „Aber, weiter, meine Tochter, weiter! Als du den Prinzen erkanntest – Ich will hoffen, dass du deiner mächtig genug warest, ihm in *einem* Blicke alle die Verachtung zu bezeigen,

⁷² Fick S. 338

⁷³ Nisbet S. 650

⁷⁴ Vgl. ebd.

⁷⁵ Emilia Galotti – 2. Aufzug, 6. Auftritt S. 25

die er verdient.“⁷⁶ Solch eine Aussage seitens des eigenen Elternteils kann wieder zur Einschüchterung und Angst davor führen, dass man dem Tugendideal nicht Genüge leisten kann, und dass dieser das Wichtigste überhaupt ist. Es kommt aber noch „schlimmer“: „Gott! Gott! Wenn dein Vater das wüßte! – Wie wild er schon war, als er nur hörte, dass der Prinz dich jüngst nicht ohne Missfallen gesehen!“⁷⁷ Ohne das Emilia etwas selber getan hätte, erregt sie Misfallen bei beiden Elternteilen.

Aber lassen wir auch Odoardo sprechen! Im Moment der höchsten Anspannung, nachdem seine Frau und die Gräfin Orsina von ihm weichen, und er hilflos alleine zurückbleibt, sind seine Gedanken diese: „Was hat die gekränkte Tugend mit der Rache des Lasters zu schaffen? Jene allein hab ich zu retten. – Und deine Sache – mein Sohn! Mein Sohn! (...) Deine Sache wird ein ganz anderer zu seiner machen! Genug für mich, wenn dein Mörder die Frucht seines Verbrechens nicht genießt.“⁷⁸ Obwohl der gewesene künftige Schwiegervater des Grafen Appiani großes Leid über seinen Verlust empfindet, ist es fast unerklärlich, dass er sich in diesem Moment als Hauptaufgabe die Rache des Lasters (der Mordtat) vornimmt, und an seine Tochter nur als an die „Frucht“ des Verbrechens eines anderen denkt. Dies ändert sich aber schnell, und in Odoardo ertönt wieder das Zusammengehörigkeitsgefühl mit der Tochter. Wichtig ist aber zu erwähnen, dass es erst nachdem passiert, als Emilia eine gewisse individuelle Persönlichkeitsautonomie beweist, die darauf zeigt, dass sie sich nicht fügen will, und für die Bewahrung der Ehre und Tugend fähig ist, etwas zu machen:

„*Emilia*. Ich bleibe in seinen Händen? *Odoardo*. Und allein, ohne deine Mutter, ohne mich. *Emilia*. Ich allein in seinen Händen? – Nimmermehr, mein Vater. – Oder Sie sind nicht mein Vater. – Ich allein in seinen Händen? – Gut, lassen Sie mich nur, lassen Sie mich nur. – Ich will doch sehn, wer mich hält – wer mich zwingt – wer der Mensch ist, der einen Menschen zwingen kann. *Odoardo*. Ich meine, du bist ruhig, mein Kind. *Emilia*. Das bin ich. Aber was nennen Sie ruhig sein? Die Hände in den Schoß legen? Leiden, was man nicht sollte? Dulden, was man nicht dürfte? *Odoardo*. Ha! Wenn du so denkst! – Laß dich umarmen, meine Tochter! (...)“⁷⁹

An dieser Stelle wäre noch sinnvoll zu erwähnen, wieso im Namen dieses Kapitelabschnitts die Reihenfolge der Worte Ehre und Tugend so erwählt wurde. Im vorherigen Kapitelabschnitt habe ich zuerst die Figur Odoardos, erst dann die der Emilia

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Emilia Galotti – 5. Aufzug, 2. Auftritt S. 68

⁷⁹ Emilia Galotti – 5. Aufzug, 7. Auftritt S. 76

behandelt. Solch eine Reihenfolge wollte ich auch hier anwenden. Meiner Meinung nach ist nämlich der Vater, also Odoardo, eher dem Bereich der „Ehre“ zuzuordnen, und die Tochter – Emilia – dem Bereich der „Tugend“. Die Tugend der Tochter steht nicht nur für ihr eigenes Ehrenbild (und ich benutze absichtlich das Wort Bild, da es den engen Zusammenhang mit den gesellschaftlich angenommenen, akzeptierten und geforderten Werten darstellen soll), sondern auch, und vielleicht noch stärker für die Ehre des Vaters.

„Die arme Emilia war doppelt bedroht, von fremder Gewalt und von ihren eigenen Sinnen. Das machte den Verlauf noch trauriger für die bürgerliche Ehre. Ihr Tod von der Hand ihres Vaters war eine Tat der Verzweiflung, mit tragischer Schuld und tragischer Sühne hatte er wenig zu tun. Dafür war er wahr. So sahen die bürgerlichen Trauerspiele im Leben aus.“⁸⁰

⁸⁰ Mann, Heinrich: Das öffentliche Leben. Berlin, Wien u. Leipzig 1932. S. 18f nach Müller S. 87

2. Maria Magdalena

„Maria Magdalena. Ein bürgerliches Trauerspiel in drei Akten.“⁸¹ entstand im Jahre 1843. Wie im ersten Kapitel erwähnt, gehört dieses Stück in die prominente Gruppe der meist bekannten Vertreter der Gattung. Es ist sozusagen der krönende Abschluss eines Zeitabschnitts, und der markanteste Endpunkt der Zeitspanne, die die aktive Schaffensperiode auf dem Gebiet des bürgerlichen Trauerspiels darstellt.

Im Unterschied zu „Emilia Galotti“ ist die Handlung in eine wahrhaft bürgerliche Gesellschaftsumgebung situiert. Hebbel schaffte in diesem Drama ein Bild der kleinbürgerlichen Familie, das sich von Lessings Bild in vielerlei Hinsicht unterscheidet, obwohl viele Gattungsmerkmale beibehalten wurden.

Die Handlung dieses Trauerspiels lässt sich folgend darstellen: Der Tischlermeister Anton lebt in einer „mittleren Stadt“⁸² mit seiner Frau und den zwei erwachsenen Kindern Klara und Karl. Nach einer schweren Erkrankung und anschließender Genesung der Mutter, hat Klara schlechte Träume, die den Tod der Mutter betreffen. Im Nachhinein erfahren wir, dass die Mutter in der Zeit erkrankt ist, als Klara einen erzwungenen Geschlechtsverkehr mit ihrem angehenden Verlobten, dem Schreiber Leonhard hatte. Klara muss Leonhard heiraten, da sie als Folge dieser Nacht schwanger wird, worüber die Familie natürlich nichts weiss. Der Sohn Karl arbeitet mit dem Vater auch als Tischler, und verärgert stets durch sein Verhalten den Meister Anton. Nachdem sich Leonhard längere Zeit bei der Familie nicht zeigt, kommt er eines Tages mit der Neuigkeit, dass er die Stelle des Stadtkassierers, die er durch Tücke gewonnen hat, bekleiden wird, und dass jetzt seiner Verlobung mit Klara nichts im Wege

⁸¹ Es wird gängig auch der Name „Maria Magdalene“ benutzt, da dies aus Versehen in der ersten Ausgabe als der Name des Trauerspiels ausgedruckt wurde. Da aber Hebbel selbst „Maria Magdalena“ bevorzugte, werde auch ich diese Form benutzen.

⁸²Vgl. Hebbel, Friedrich: Maria Magdalena. Ein bürgerliches Trauerspiel in drei Akten. Stuttgart: Reclam 1992 – S. 37

steht. Er erkundigt sich beim Tischlermeister, wie es mit den tausend Talern (der Mitgift Klaras) steht, und wird bitter enttäuscht. Der Tischlermeister hat nämlich mit seinen Ersparnissen die Schulden seines alten Lehrers beglichen, und aus der von Leonhard so ersehnten Mitgift ist nichts übrig geblieben. In diesem Moment fällt in das Haus der Familie der Gerichtsdieners Adam mit seinem Gehilfen ein, und gibt bekannt, dass Antons Sohn Karl des Juwelendiebstahls beim Kaufmann Wolfram bezichtigt wurde, und dass jetzt eine Hausdurchsuchung folgen wird. Die Familie ist erschüttert, vor allem die Mutter, die auf der Stelle stirbt. Der Tischlermeister Anton nimmt automatisch an, dass sein Sohn schuldig ist, und Leonhard nutzt listig die Situation und sagt sich los von der Verlobung mit Klara, da er als Stadtkassierer nicht in die Familie eines Diebes einheiraten kann. Klara ist zerschmettert, da sie als Schwangere jetzt ohne jegliche Unterstützung zurückgeblieben ist. Meister Anton, in seiner bürgerlichen Ehre durch das vermeintliche Vergehen des eigenen Sohnes tief gekränkt, drängt jetzt die Tochter bei der toten Mutter zu schwören, dass sie jetzt die Familienehre retten wird, sonst begeht er Selbstmord. Inzwischen stellt sich heraus, dass die Juwelen die geisteskrankte Ehefrau des Kaufmanns gestohlen hat, und dass Leonhard unschuldig ist, was für den Tischlermeister nicht mehr von so hohem Wert ist, da seine Frau tot ist, und der Gerichtsdieners Adam aus Rache gegen Anton, Karl vorher durch die ganze Stadt als einen Dieb geführt hat. Klara versucht Leonhard zu überzeugen, sie zu heiraten, sonst muss sie den Freitod wählen. Sie findet bei ihm kein Verständnis, und geht mit einer festen Überzeugung, den Selbstmord zu begehen, um den Vater dadurch zu beschützen ab. Zu Hause besucht sie der Sekretär, ihre alte Kindheitsliebe, der sie wegen Studien verlassen hat, und wegen dem sie anfang mit Leonhard zusammen zu sein, um nicht in die Rede zu kommen, dass sie sitzengeblieben ist. In diesem Augenblick der höchsten Anspannung gesteht sie ihm, dass sie ihn immer liebte, und noch immer liebt. Sie verrät ihm sogar, dass sie schwanger ist, was den Sekretär zutiefst bestürzt. Er kann an dieser Tatsache nicht vorbei, und obwohl die Liebe gegenseitig ist, und auch er Klara liebt, ist es für ihn nicht möglich sie zu heiraten. Er entscheidet sich dennoch die Situation zu retten, in dem er Leonhard zum Duell auffordert. Inzwischen kommt Karl aus der Haft nach Hause, und auch den Tischlermeister treibt es wieder zurück. Klara, fest zum letzten Schritt entschieden, geht Wasser holen. Der Sekretär kommt bleich in das Haus der Familie, und schildert die Geschehnisse aus dem Wald (Duell mit Leonhard). Meister Anton ist verblüfft. Karl geht nach seiner Schwester sehen, die lange nicht zurückkommt und teilt den beiden mit, dass Klara tot im Brunnen liegt. Es zeigt sich, dass sie selber in den Brunnen gesprungen ist, und dabei durch eine Magd beobachtet wurde. Der Sekretär beschuldigt sich und den Tischlermeister Anton, der sie nach Sekretärs Meinung

in den Tod getrieben hat. Der verhärtete Tischlermeister will keine Schuld einräumen, und verweigert dem Sekretär die Hand zu geben. Das Spiel endet mit einer Replik Meister Antons, in der er bekündet, dass er die Welt nicht mehr versteht.

Wie wir sehen können ist wieder der Vater – Tochter Konflikt im Vordergrund. Und auch die Mutterrolle wird ganz am Anfang ausgeschaltet. Das sind aber nur ganz wenige, auf den ersten Blick ins Auge stechende, äußerliche Merkmale des bürgerlichen Trauerspiels, denen ich an dieser Stelle kein weiteres Interesse schenken werde. Viel wichtiger für meine Zwecke ist der Ehrenbegriff, der hier behandelt wird. Für das richtige Verständnis dieser Problematik ist es aber unerlässlich einen Blick auf die gesellschaftlichen Zustände und die bürgerliche Familie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu werfen.

2.1 Die bürgerliche Familie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zeichnet sich durch das literarisch-politische „Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution“.⁸³ Die bürgerliche Gesellschaft verändert sich dynamisch. Viele historische Begebenheiten tragen zu dieser Eigendynamik bei. „Zu Beginn des 19. Jahrhunderts (...) ereignete sich plötzlich doch die Apotheose des bürgerlichen Traums: in Napoleon. Hier war das geschichtsmächtige Individuum, das von unten kam, kein traditionaler Herrscher mehr, sondern einer, der den Status der Macht erst errungen, also verdient hatte.“⁸⁴ Es sind vor allem aber heftige Veränderungen im technischen, ökonomischen und wissenschaftlichen Bereich zu spüren. Es tauchen neue Begriffe wie Technisation, Mechanisation und industrielle Revolution auf. Das hat natürlich auch Auswirkungen auf die seelischen Vorgänge des Individuums, dessen Emanzipation um ein gewaltiges Stück im Vergleich mit dem 18. Jahrhundert fortgeschritten ist, was nicht mehr nur als positiv betrachtet wird:

„Die „causa prima“ der Vereinzelung bzw. der Grund dafür, dass die natürliche Individualität des Lebens nun auf einmal als drängendes Problem gesehen wird, liegt in der rapide zunehmenden gesellschaftlichen und mentalen Isolierung des einzelnen gegen Ende des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts. Das aus seinen sozialen und kulturellen Allgemeinzusammenhängen gelöste oder sich lösende bürgerliche Individuum muss seine Isolation als unaufhebbar, ihre Gründe als unaufklärbar annehmen, in der idealistischen Selbstinterpretation des bürgerlichen Subjekts in der Freiheits- und Absolutheitsphilosophie kann es sich

⁸³ Lütkehaus, Ludger: Friedrich Hebbel: „Maria Magdalene“. München: Fink 1983 – S. 11

⁸⁴ Pilling, Claudia: Hebbels Dramen. Frankfurt am Main: Lang 1998 – S. 11

nicht mehr wiederfinden. Es mystifiziert sich, indem es nun nach einer deterministischen „Erklärung“ seiner Situation sucht.“⁸⁵

Alle diese Veränderungen, die stark auf die Gesellschaft eingewirkt haben, sind auch zu der bürgerlichen Kleinfamilie durchsickert. Dies geschah aber im sehr begrenzten Maße. Obwohl die ökonomischen Bedingungen neugesetzt wurden, und die Arbeitsprozesse durch stärkere Mobilisierung der Bevölkerung und die neue Arbeitsteilung wesentlich umgestaltet worden sind, blieb die alte „patriarchalische und zünftisch-ständische Tradition“⁸⁶ erhalten. Die Stichwörter, die das Leben des Kleinbürgers erfassen sind: Regelhaftigkeit, Traditionalismus, Normierung des Lebens, Formalismus, sorgfältige Überlieferung des Tradierten, Handwerkliches, Ritualismus, Konvention. Die traditionalistische patriarchalische Familienstruktur wird mit der „zunfthandwerklich geprägten Spätform des ‚ganzen Hauses‘ in Verbindung gebracht (...).“⁸⁷ Und was genau ist unter dem Begriff des „ganzen Hauses“ gemeint?

„Es vereinigt alle Familienmitglieder und Generationen unter einem Dach, die (...) einer wechselseitigen Fürsorgeverpflichtung unterliegen. (...) Ordnung und (Selbst-)Zucht, Sparsamkeit als zugleich ökonomische und moralische Kategorie, der Fleiß als Ausdruck einer Berufsauffassung, die diesen als Berufung versteht, und schließlich eine im allen, aber vor allem im sexuellen Leben waltende Askese sind der Inbegriff dieser Ethik, Geld- und Zeitverschwendung, Trunk, Spiel, Amüsement die perhorreszierten Gegenbilder. Das Hauswesen selber ist strikt hierarchisch geordnet mit dem „Hausvater“ als wortwörtlich zu nehmenden „Herrn und Meister“, dessen Direktiven sowohl die Kinder, Gesellen usw. unterstehen als auch die „Hausmutter“, in deren Zuständigkeit allein die Haushaltung fällt. Dem Vater kommen innerhalb einer komplementären Rollenzuweisung Autorität und Verantwortung, der Restfamilie „Pietät“ und Gehorsam zu.“⁸⁸

Dieses Prinzip wird natürlich mit der starken Religiosität und dem „Kirchengangtum“ ergänzt.

Das kleinbürgerliche Bewusstsein scheint durch die Beibehaltung alter Charakterzüge in einem neuen gesellschaftlichen Klima auf seine Grenzen gestoßen zu sein. „Konservativismus“ und „Fortschritt“ werden, in ihren jeweiligen Extremen, als wechselseitig

⁸⁵ Kaiser, Herbert: Friedrich Hebbel. Geschichtliche Interpretation des dramatischen Werks. München: W. Fink 1983 – S. 155

⁸⁶ Lütkehaus S. 16

⁸⁷ Lütkehaus S. 18

⁸⁸ Lütkehaus S. 20

vermittelt erkennbar.⁸⁹ Diese Tatsache führt aber nicht zum Ausgleich, sondern deckt „die Lebenslücke, die hinter dem Empfindsamkeitsideal der bürgerlichen Familie steckte (...)“⁹⁰ auf.

Solch ein Bildnis versuchte Friedrich Hebbel in seinem Drama darzustellen:

„Das ‚bürgerliche Trauerspiel in drei Akten‘ (1843) gestaltet den geschichtlichen Übergang von älteren, statischen zu neueren, dynamischen Lebensformen um die Mitte des 19. Jahrhunderts als eine Umbruchsituation, die eine furchtbare gesellschaftliche Vernichtungsmechanik hervorbringt. Keine Figur des Stücks kann sich dieser Vernichtung entziehen, wenn ihr auch nicht alle auf gleiche Weise zum Opfer fallen. Die für die geschichtliche Situation des Stücks spezifische Form der Gewalt erleidet am deutlichsten Klara, denn in ihrem Schicksal treffen die „alten“ und die „neuen“ Verhaltensnormen in radikaler Krassheit aufeinander.“⁹¹

Das Hebbel dies in hohem Maße gelungen ist, ist unleugbar: „Nicht zuletzt beeindruckt dieses Stück dadurch, das hier wie nur in wenigen Bühnenwerken der deutschen Literaturgeschichte das gelungen ist, was Hebbel von jedem Drama einfordert, nämlich ‚die Atmosphäre der Zeiten zugleich zur Anschauung zu bringen‘“⁹²

Um aber in die Problematik noch tiefer einzudringen, sollten wir uns noch das Frauenbild Hebbels und die damit zusammenhängenden biographischen Begebenheiten, die den Weg in das Drama gefunden haben, ansehen.

2.2 Widerspiegelung von Hebbels Leben in „Maria Magdalena“

Man kann von dem bürgerlichen Trauerspiel „Maria Magdalena“ behaupten, dass es das eine ist, das die meisten Widerspiegelungen des eigenen Leben Hebbels beinhaltet. In dem Drama treffen sich Hebbels Frauenbild, Kindeitserinnerungen, Erlebnisse aus der Jugend mit den gesellschaftlichen Anschauungen Hebbels. Zentrales Problem seines gesamten Schaffens, der Gegensatz zwischen Mann und Frau, ist ein Thema, das sich durch sein ganzen Leben zieht.⁹³

⁸⁹ Kaiser S. 53

⁹⁰ P. Szondi: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. S. 90 nach Fenner, Birgit: Friedrich Hebbel zwischen Hegel und Freud. Stuttgart: Klett-Cotta 1979 – S. 162

⁹¹ Kaiser S. 53

⁹² Hebbel, Friedrich: Mein Wort über das Drama! – S. 5 nach Grundmann, Hilmar: Von „Weiber-Emancipation“ und „echten Weibern“ in Hebbels Tagebüchern und Tragödien. Frankfurt am Main: Lang 2006 – S. 76

⁹³ Vgl. Matthiesen, Hayo: Friedrich Hebbel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek: Rohwolt 1970 – S. 47

Es waren vor allem zwei Frauen, die das Frauenbild Hebbels geformt haben. Die erste war Elise Lensing, mit der er zwei Kinder hatte, sie aber nie zur Frau genommen hat. Und die zweite Christine Enghaus, eine Schauspielerin des Burgtheaters, die er geheiratet hat, und dank der sein Lebensunterhalt bis ans Ende seines Lebens mehr oder weniger gesichert war.

„Hebbels Verhältnis zu den Frauen ist verständlicherweise von der Beziehung zu Elise und Christine geprägt, beide spielen in die Konzeption seiner Frauengestalten hinein. Aber nicht nur die früheren Äußerungen enthalten Widersprüche, die ein ungelöstes Spannungsverhältnis anzeigen, auch nach der Eheschließung mit Christine sind sie zu beobachten. Angstgefühle und Idealisierung sind die beiden Pole, zwischen denen es keinen Ausgleich zu geben scheint.“⁹⁴

Die eigenen Erfahrungen und Emotionen gingen verallgemeinert auch in die Weltsicht über. „Bei Hebbel geht die geschlechtsspezifische Gebundenheit so weit, dass unter sie auch historisch entstandene Gebundenheiten subsumiert werden. Daher betrachtete er die Emanzipation der Frau durch die Gesellschaft als ein Übel, denn der ‚Mann [sollte] sie emancipieren‘.“⁹⁵ Für Fenner lassen sich in dieser Antithese zwischen Frau und Mann noch weitere Dimensionen finden. Die Frau sei mit der Natur verknüpft, wobei das Wesen des Mannes in Verbindung mit dem Geiste stehe. Dies seien die konstitutiven Elemente der Geschlechterspannung bei Hebbel.⁹⁶ Daraus resultiert eine gewisse Unselbstständigkeit der Frau als solcher, aber auch als dramatischer Gestalt: „Damit ist aber zugleich gesagt, dass sie nicht losgelöst als Frau gesehen werden dürfen, sondern immer als Frau in Beziehung zu einem oder mehreren Männern“⁹⁷, da das mit Natur verknüpfte Wesen ohne eine höhere geistige Leitung nicht fähig wäre in der Welt ihren eigenen Weg zu gehen. Um diesen Gedanken illustrieren zu können, bediene ich mich einer Passage des Trauerspiels: (Leonhard zu Klara) „Kind! Kind! Sei du ohne Falsch, wie die Taube, ich will klug wie die Schlange sein, dann genügen wir, da Mann und Weib doch nur eins sind, dem Evangelienpruch vollkommen. (Lacht).“⁹⁸ Man kann aber bei diesem Abhängigkeitsverhältnis nie die entgegengesetzt wirkenden Kräfte aus den Augen lassen, da nicht nur der Mann auf die Frau einwirkt, sondern es auch umgekehrt vonstatten geht: „Das Weib und der Mann in ihrem reinen Verhältnis zueinander; jenes diesen vernichtend.“⁹⁹ Für Hebbels Leben, aber vor allem für das Werk „Maria Magdalena“ war noch eine dritte Frau von enormer Bedeutung. Nämlich

⁹⁴ Fenner S. 163

⁹⁵ Fenner S. 164

⁹⁶ Vgl. ebd.

⁹⁷ Fenner S. 166f.

⁹⁸ Maria Magdalena I, 4 S. 46

⁹⁹ Hebbel: Tagebücher III 3475, 3.7. 1845 nach Fenner S. 163

die Josepha Schwarz. Vor allem sie und Elise Lensing inspirierten Hebbel zu seiner Grundkonzeption des Frauenbildes als solchen: „Durch Dulden Thun: Idee des Weibes.“¹⁰⁰ Beide erduldeten viel von Hebbel, und so kam Hebbel zu der Idee, dass dies einer der Grundzüge des Frauenwesens ist. Diese Sentenz war eigentlich als der Name eines Dramenentwurfs gemeint, und zwar: „Durch Dulden tun: Idee des Weibes. Klara dramatisch.“¹⁰¹ Deswegen überrascht es nicht, wenn Lütkehaus konstatiert: „Die erste explizite Erwähnung von Hebbels ‚bürgerlichen Trauerspiel‘ steht im Zusammenhang mit einer Rollenvorstellung, die dem ‚Weib‘ eine bloß indirekte, reaktive Aktivität zuschreibt.“¹⁰² Aus Hebbels Tagebuch erfahren wir:

„Der Maria Magdalena (...) liegt ein Vorfall zu Grunde, den ich in München selbst erlebte, als ich bei einem Tischlermeister, der mit Vornamen sogar Anton hieß, wohnte. Ich sah, wie das ganze ehrbare Bürgerhaus sich verfinsterte, als die Gensd’armen den leichtsinnigen Sohn abführten, es erschütterte mich tief, als ich die Tochter, die mich bediente, ordentlich wieder aufathmen sah, wie ich mit ihr im alten Ton scherzte und Possen trieb.“¹⁰³

Die erwähnte Josepha Schwarz wurde zur Vorlage für Klara. Und nicht nur das. Der leichtsinnige Sohn des Tischlermeisters Anton hieß Karl, der in Wirklichkeit aber auch tatsächlich kriminell tätig war. Klara wurde im vielen der Josepha (Beppi, wie sie Hebbel nannte) nachgezeichnet, aber mit dem wichtigen Unterschied, dass das reale Vorbild für Klara nicht schwanger wurde. Die unehelichen Schwangerschaften waren aber der Fall der Elise Lensing. An empirischen Daten mangelte es also Hebbel nicht. Aber nicht nur die Erlebnisse die die Frauenwelt betreffen, sondern auch Kindheitserinnerungen Hebbels dienten als Inspirationsquelle für den Dramatiker. Es war vor allem das Bild des männlichen Elternteils, das in Hebbel, auch trotz dem frühen Tod des Vaters, tief verankert blieb:

„Mein Vater haßte mich eigentlich, auch ich konnte ihn nicht lieben. Er, ein Sklav der Ehe, mit eisernen Fesseln an die Dürftigkeit, die bare Not geknüpft, außerstande, trotz des Aufbietens aller seiner Kräfte und der ungemessensten Anstrengung, auch nur einen Schritt weiterzukommen, hasste aber auch die Freude; (...) Hang zum Spiel deutete auf Leichtsinn, auf Unbrauchbarkeit, Scheu vor grober Handarbeit auf angeborene Verderbnis, auf einen zweiten Sündenfall.“¹⁰⁴

¹⁰⁰ Hebbel: Tagebücher 1516 nach Lütkehaus S. 26

¹⁰¹ Matthiesen S. 67

¹⁰² Lütkehaus S. 26

¹⁰³ Hebbel: Briefe VII., 302f. nach Lütkehaus S. 23

¹⁰⁴ Hebbel: Tagebücher 1323 nach Matthiesen S. 15

Wie weiter dargestellt wird, hat Hebbel viele der Charakterzüge seines Vaters für die Gestalt des Tischlermeister Antons übernommen. Aber nicht nur Charaktereigenschaften, einzelne Schicksale und Namen hatte der Dichter benutzt. Die beengende Atmosphäre seines Geburtsort Wesselburen in Holstein hat er in seine „mittlere Stadt“ in „Maria Magdalena“ projiziert:

„Der alte tiefe Brunnen auf der Grenze zwischen dem väterlichen und dem Nachbargrundstück stand im Schatten von Bäumen, seine hölzerne Bedachung war gebrechlich und dunkelgrün bemoost; der ergiebige Birnbaum in dem kleinen Garten; der Kirchhof und die Leichenzüge, die an dem Haus vorbeikamen.“¹⁰⁵

Konzentrieren wir uns nun auf die für unser Thema wichtigsten Hauptgestalten des Dramas, nämlich Tischlermeister Anton und seine Tochter Klara.

2.3 Der Tischlermeister Anton und Klara

Der für die Tradition des bürgerlichen Trauerspiels kennzeichnende Vater – Tochter Konflikt wird bei Hebbel um einiges bereichert. Nicht nur, dass noch ein weiteres Familienmitglied hinzukommt, sondern der Konflikt erweitert sich noch m.E. ins allgemein Gesellschaftliche. Ich möchte mich nun aber auf die für das Thema meiner Arbeit wichtigen Gestalten des Vaters und seiner Tochter konzentrieren.

Der Tischlermeister Anton kann als ein Musterbeleg dessen, was im Kapitel über die bürgerliche Familie gesagt wurde, angeführt werden. Er ist der alleinwaltende Patriarch, dem die ganze Familie ihr Gehorsam bezeugen muss. Im Hause des Tischlermeisters waltet Ordnung und Regelmäßigkeit. „Hobeln, Sägen, Hämmern, dazwischen Essen, Trinken und Schlafen, damit wir immerfort hobeln, sägen und hämmern können, sonntags ein Kniefall obendrein: ich danke dir, Herr, dass ich hobeln, sägen und hämmern darf!“¹⁰⁶ So sieht den Alltag seines Vaters der Sohn Karl. Und er hat nicht unrecht, da das Leben Meister Antons vor allem mit der Arbeit erfüllt ist. Die Arbeit hat einen hohen Stellenwert, und wird sozusagen zu einer Variante der Religiosität. Die Religion wird hier im praktischen alltäglichen Leben in Form von Arbeit ausgeübt. Der Beruf wird zur Berufung. Das gleiche gilt für Meister Anton auch was die Sparsamkeit angeht, sie wird nicht nur als ökonomische

¹⁰⁵ Matthiesen S. 16

¹⁰⁶ Maria Magdalena III, 8 S. 88

Kategorie wahrgenommen, sondern rückt eher in den Bereich der Moral, ein wenig übertrieben interpretiert sogar in den Bereich der Ontologie:

„Der Mensch muss, was er mit schwerer Mühe im Schweiß seines Angesichts erwirbt, ehren, es hoch und wert halten, wenn er nicht an sich selbst irre werden, wenn er nicht sein ganzes Tun und Treiben verächtlich finden soll. Wie können sich alle meine Nerven spannen für den Taler, den ich wegwerfen will.“¹⁰⁷

Der Charakter Meister Antons wird mithilfe des seines Sohnes gezeichnet. Im Konflikt zwischen diesen beiden zeigen sich die Unterschiede zwischen dem Kleinbürger der vergangenen Tage (Meister Anton) und dem neuen Menschen, mit einer neuen Weltsicht und einem neuen Bewußtsein, das sich der zeitgenössischen Gesellschaft angepasst hat (Karl). In diesem Zusammenhang lässt sich über Meister Anton Folgendes behaupten: „In ihm zeigt sich das geschichtlich notwendige Unvermögen des konkret arbeitenden Handwerkers, der seine Arbeit zudem in einem festen weltanschaulichen und gesellschaftlichen Sinngefüge verankert sieht, die totale Umkehrung seiner eigenen, alten Arbeits- und Lebensmaxime zu begreifen (...).“¹⁰⁸ Nicht nur, aber vor allem auch aus diesen Gründen (Empfinden der Kluft zwischen der eigenen Lebenseinstellung und dem neuen Norm- und Lebensverständnis) hören wir aus dem Mund Meister Antons am Ende die bekannte Sentenz: „Ich verstehe die Welt nicht mehr!“ (...), [sie] signalisiert partielle Verunsicherung, das Eingeständnis einer Inkongruenz von Weltanschauung und Weltlauf.“¹⁰⁹

Das Innere Meister Antons, sein Charakter, ist stark hierarchisch aufgebaut. Diese Hierarchie orientiert sich vor allem an dem Begriff der zünftisch-ständischen Ehre. Ehre ist nämlich der Wert, der ganz oben in dieser Hierarchie steht. Religiosität und Arbeit mit all ihrem Fleiß, Sparsamkeit und Ordnung, als sozusagen identische Größen, stehen nicht so hoch in der Wertehierarchie, sind aber die Bauelemente, mithilfe deren die Ehre gebaut werden konnte. Dieser Lebensauffassung unterordnet er alles. Und obwohl er behauptet, dass er seine Lebensumgebung unvereinommen ansieht: „Ich hoble mir die Bretter wohl zurecht mit meinem Eisen, aber nie die Menschen mit meinen Gedanken. (...) über Menschen denke ich nichts, gar nichts, nichts Schlimmes, nichts Gutes, dann brauch ich nicht abwechselnd, wenn sie bald meine Furcht, bald meine Hoffnung täuschen, rot oder blass zu werden.“¹¹⁰, weiss der Leser, dass das nicht zutrifft, und dass Meister Anton in einem sehr konventionellen Rahmen der Menschenbeurteilung verharret (was man z.B. an seinem Verhältnis zum eigenen Sohn

¹⁰⁷ Maria Magdalena I, 6 S. 58

¹⁰⁸ Kaiser S. 57

¹⁰⁹ Lütkehaus S. 89

¹¹⁰ Maria Magdalena I, 5 S. 48

beobachten kann). In dieser Beziehung kann Leonhard als Gegenspieler Meister Antons angesehen werden, der auch an der Konvention hängt, aber nun ganz anders als Meister Anton:

„Leonhard und Meister Anton sind beide identitätslose Formalisten (...). Formalismus und Identitätslosigkeit des Meister Anton dagegen folgen aus entgegengesetzten Bedingungen: Sein Handeln bleibt ich-los, weil er sich den abstrakten gesellschaftlichen Urteilkategorien von Schande und Ehre so vollkommen ausgeliefert hat, wie Leonhard sich ihnen entzieht. Die Disziplinierung des Inneren, die damit korrespondierende rigide Formalisierung der zwischenmenschlichen Beziehungen innerhalb der Familie und nach außen (im ständisch geprägten sozialen Verkehr) bewirken und repräsentieren eine Gewalt, die in der Schlüsselmetapher des ‚steinernen Herzens‘ aufscheint. (...) Sein „steinernes Herz“ ist die verinnerlichte Entsprechung seines gesellschaftlichen Über-Ich, der Ehre.“¹¹¹

Kaiser fasst die Folgen sehr prägnant zusammen:

„Herzlosigkeit erweist sich so als ein wesentliches Moment der Männlichkeit, der Kraft zu reflexionslosem, destruktivem, aber in sich selbst konsequentem Wollen. Der Vater und Leonhard repräsentieren Klara gegenüber das Mannestum. Beiden gemeinsam ist eine radikal immanente Weltvorstellung, in der sich das reflexionslose Wollen manifestiert. Den Horizont Meister Antons bildet das ‚Angesicht der Welt‘, die Wertschätzung der ‚Leute‘.“¹¹²

Trotz der angeführten Sachverhalte und der engen und beengenden Sicht Meister Antons („er kann’s nicht eng genug um sich haben, er möchte seine Faust zumachen und hineinkriechen“¹¹³), kann der Leser bei dem „ehrlichste[n] Mann in der Stadt“¹¹⁴ auch einen positiven Charakterzug beobachten: „Ein um jeden Preis ‚willfähriger Untertan‘ oder gar ein nach oben katzbuckelnder, nach unten tretender servil-autoritärer Charakter ist Hebbels ‚Held im Kamisol‘ also nicht. Er steht insofern durchaus in der Tradition der Vaterfiguren des bürgerlichen Trauerspiels, Odoardo Galottis und des Musikus Miller.“¹¹⁵ Dennoch kann der Tendenz Meister Antons sich mehr und mehr zu verhärten nicht Einhalt geboten werden, und die Stacheln des alten „borstigen Igels“ werden immer spitzer und spitzer. Meister Anton kapselt sich innerlich ab und verhärtet gegen seine Umgebung. Es geht soweit, dass sein Herz „versteinert“.

¹¹¹ Kaiser S. 58f.

¹¹² Kaiser S. 59

¹¹³ Maria Magdalena III, 8 S. 89

¹¹⁴ Maria Magdalena I, 7 S. 59

¹¹⁵ Lütkehaus S. 40

Die Tochter des Tischlermeister Antons Klara, ist ein Geschöpf, das keines der Wertungskriterien, die für Frauen typisch verwendet wurden, herausragend erfüllen würde:

„Sie ist (...) die einzige Frau [in Hebbles Dramenoeuvre], die nicht durch außergewöhnliche Schönheit ein außergewöhnliches Schicksal quasi schon in sich birgt. Sie steht zwar auch zwischen zwei (eigentlich drei, aber Anton bleibt am Leben) Männern, deren Zweikampf mit dem Tod beider endet, aber weder die lange Abwesenheit des Sekretärs noch die berechnende Verlobung von Leonhard, dem das Geld wichtiger ist als die Liebe, ließen sich erklären, wäre Klara so schön wie (...)“¹¹⁶ andere Frauengestalten Hebbels. „Klara ist, möchte man sagen, auf ein menschliches Maß ‚reduziert‘: hilflos ist sie ihrem Schmerz ausgesetzt und sehnt sich in der drückenden Enge der Verhältnisse nach Weite und Wärme.“¹¹⁷ „Weder gesellschaftlich als Fürstin, noch aus ihrem Geschlecht durch vollkommene Schönheit, noch aus der Menschheit durch besondere Heiligkeit oder Passionsanalogie herausgehoben, ist sie ‚kein bedeutendes Individuum‘, sondern ein ganz gewöhnliches Glied der „Menschheit“, das auf der „großen Wesenleiter“ nicht höher steigen kann – und dennoch Opfer wird, ohne seiner Bedeutsamkeit wegen dafür ausersehen zu sein“¹¹⁸

In der letzten Aussage Fenners kann man sehen, zwischen welchen Schranken sich die weibliche Existenz bewegen konnte. Individualität konnte maximal im Bereich der gesellschaftlichen Stellung, der physischen Erscheinung oder im Herausragen auf dem religiösen Gebiet gewonnen werden. Wenn bei dem Patriarchen Meister Anton die Religion in sein tägliches Brot umgewandelt wird, so erfüllt sie bei Klara eine ganz andere Funktion. Für sie ist der Glaube der letzte Ausweg, die letzte Instanz, die ihr Schicksal ändern kann. Bei Gott bittet sie um Rettung ihres Vaters und sich. Zu Gott ruft sie in allen gespannten Situationen. Letztendlich bittet sie Gott sogar um ihren eigenen Tod. Um nochmal zu der Aussage Fenners zurückzukommen – die erwähnte „große Wesenleiter“ stammt aus Hebbels Feder, und was das „Opfern“ angeht, ist dieses Hebbels Programm. „(...) Hebbels Dramen, und in ihnen die Frauengestalten, erheben Einspruch gegen eine katastrophische Weltgeschichte, die in Gang gehalten wird durch den Geschlechterkampf, dessen Opfer die Frauen – aber nicht nur sie – sind. Hebbels Frauengestalten protestieren gegen eine Geschichte, die sich als bleibender Opferzusammenhang darstellt.“¹¹⁹ Für Hebbel war

¹¹⁶ Fenner S. 167

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Fenner S. 168

¹¹⁹ Fenner S. 21

nämlich die Geschichte als solche, ein Prozess des Opfern im Allgemeinen, deswegen überrascht es nicht, dass das Trauerspiel am Ende außer Klara mehrere Opfer vorweisen kann.

Klara, als Mitglied des „ganzen Hauses“, ist mit ihrer Tochterrolle vollkommen identifiziert. Das Wort des Vaters gilt ihr alles, und sie will um jeden Preis das wichtigste was der Vater besitzt, nämlich seine Ehre, beschützen. Es wird von ihr sogar gefordert, sie soll nachdem Reinfall mit Karl der Beweis für die Ehrenhaftigkeit der Familie sein. Sie leidet schrecklich darunter, dass sie das geforderte Bild nicht zu liefern fähig ist. Aber „erst durch das Ineinanderwirken der beiden Motivzusammenhänge der Verführung (Bindung an Leonhard) und des Juwelendiebstahls (Auslieferung an den Ehrbegriff des Vaters) wird ihre Lage ausweglos; erst das Zusammenspiel von völliger Ungebundenheit und Wertfreiheit (Leonhards) und totaler Gebundenheit (Meister Antons) vernichtet sie.“¹²⁰ Durch ihre Schwangerschaft verstößt sie gegen zweierlei Normen – gegen die religiöse und die gesellschaftliche. Die religiöse Norm hat für sie zwar auch enorme Bedeutung, da sie glaubt durch ihren Sündenfall die Krankheit der Mutter ausgelöst zu haben. Richtig ernst wird es aber erst in dem Moment, wo die Ehre der Familie, und dadurch vor allem des Vaters bedroht ist. Klara ist entschlossen ihre Menschenwürde zu opfern¹²¹ (in dem sie sich in Leonhards absolute Macht ausliefern will, um ihn zu überzeugen sie zu heiraten), und sogar gegen die höchsten religiösen Verbote zu verstoßen, nur um die Ehre des Familienoberhaupts zu retten. Aber auch das größte Opfer rettet nicht das Herz des Vaters vor dem „Versteinern“.

2.4 Ehre und Tod in „Maria Magdalena“

Ist der Begriff der Ehre, vor allem der bürgerlichen Ehre, im Vergleich zum 18. Jahrhundert durch neuen Inhalt geändert worden? Werfen wir einen Blick darauf.

Der Kern der bürgerlichen Gesellschaft bleibt wie zuvor die Familie. Das Oberhaupt der Familie – der Hausvater – regiert patriarchalisch über seine „Untertanen“, die anderen Mitglieder des Hauses. Er ist das Pars pro Toto des „ganzen Hauses“, und steht auch als Repräsentant und Vertreter der ganzen Familie vor der Öffentlichkeit. Durch ein mathematisches Bild ausgedrückt: kein Element der angeführten Menge steht allein für sich selbst als solches dar. Der Ausbruch aus der Menge ist unmöglich, also steht jedes Familienmitglied stellvertretend für die ganze Familie, und vor allem für das Familienoberhaupt.

¹²⁰ Kaiser S. 53

¹²¹ Vgl. Maria Magdalena III, 2 S. 80

Einer der Charakterzüge, die solch eine Familie auszeichnen, ist die Familienordnung, die durch die Reglementierungen aller Lebensbereiche ins praktische Leben übergeht. „War ‚Bürgertum‘ im 18. Jahrhundert ‚synonym mit ‚Menschlichkeit‘“, so bedeutet es jetzt gnadenlose ‚Ordnung im Gegensatz zum Menschlichen‘.“¹²²

„Inbegriff der – zumeist prohibitiven – Regeln des sozialen und moralischen Verhaltens ist die ‚Ehrbarkeit‘, die sich gleichermaßen auf die gewerbliche Arbeit wie auf den Lebenswandel bezieht. ‚Ehrlich‘ heißt zum Beispiel immer auch soviel wie ‚ehelich‘. Uneheliche Kinder haben kein Recht, in die Zünfte aufgenommen zu werden, können also auch nicht ein ehrliches Gewerbe ausüben. Höchst augenfällige und publikumswirksame Hochzeitsbräuche binden die öffentliche Reputation an die von Kirche und Obrigkeit einträchtig vertretene sexuelle Moral.“¹²³

Dass die Ehre sehr stark mit der ständisch – zünftischen handwerklichen Tradition verbunden ist, sieht man unter anderem bei Meister Anton, der es ablehnt den Gerichtsdienner Adam als gleichberechtigten zu behandeln.

Die entscheidende Verschiebungen in der Bedeutung des Begriffs Ehre manifestiert sich vor allem aber in der Tatsache, dass es sich in allen Fällen fast ausschließlich um öffentliche Ehre handelt. Ehre wird also mit Reputation gleichgesetzt.¹²⁴

„Was den traditionellen und insofern sozusagen normalen Momenten ihr spezifisches Gewicht für den Verlauf dieses „bürgerlichen Trauerspiels“ gibt, ist die aggressive und kompensatorische Bedeutung, die der Fetisch Reputation für Meister Anton als den radikalen Exponenten dieser Tradition auf der beschriebenen sozioökonomischen charakterologischen Basis gewinnt. (...) Der traditionalistische Kleinbürger, der auf dem Markt nicht recht mithalten kann, will wenigstens „straßauf, straßab“ vorne sein. Sittliches und gesellschaftliches Leben meinen insgesamt ein penlich genaues Erwerben, Besitzen und Eintreiben von Reputationsanteilen. (...) Im Vordergrund steht dabei die Bedeutung der Kinder im Kampf um die Wahrung und Mehrung der Reputation. Wird der Lohn der alltäglichen Arbeitssklaverei und der innerweltlichen Askese sich erst am jüngsten Lohn tag einstellen, so dienen die Kinder zur Erzielung einer auch schon diesseitigen Rendite.“¹²⁵

Es ist nicht verfehlt, dass sich Lütkehaus ökonomischer Termini bei seinen Ausführungen bedient hatte. Es waren nämlich gerade die verschiedenen sozioökonomischen

¹²² Lütkehaus S. 86

¹²³ Lütkehaus S. 20

¹²⁴ Vgl. Lütkehaus S. 46

¹²⁵ Lütkehaus S. 47ff.

Einflüsse, die den Bürger in diese Situation führten. Nach dem Vorfall mit dem misgeratenen Sohn, soll es die Tochter sein, die die Reputation der Familie wieder herstellt: „Dein Bruder ist der schlechteste Sohn, werde du die beste Tochter!“¹²⁶ Meister Anton zwingt sogar die Tochter zu einem Schwur: „*Meister Anton*. Fass die Hand der Toten und schwöre mir, dass du bist, was du sein sollst! *Klara*. Ich – schwöre – dir – dass – ich – dir – nie – Schande – machen – will!“¹²⁷ An dieser Stelle fällt der weitere wichtige Begriff, nämlich der der Schande. Schande als Gegensatz zu Ehre ist für Meister Anton das Allerletzte: „In dem Augenblick, wo ich bemerke, dass man auch auf dich mit Fingern zeigt, werd ich – (*mit einer Bewegung an den Hals*) mich rasieren, und dann, *das schwör ich dir zu*, rasier ich den ganzen Kerl weg (...).“¹²⁸ Die Schande würde ihn sogar soweit treiben, dass er ungeachtet aller religiösen Vorschriften eine der schlimmsten Sünden begehen würde. „Schande ist dementsprechend nie bloß Schande, sondern immer auch zugleich Verlust des Lebenssinns.“¹²⁹ „Denn alles, alles kann ich ertragen und hab’s bewiesen, nur nicht die Schande!“¹³⁰ Die Ehre ist im Falle Meister Antons kein oberflächlicher, vorgetäuschter Wert wie bei Leonhard. Sie ist ihm „Identität, in der einzigen Form, welche ihm erreichbar ist, als Gerüst von Zwängen und Verpflichtungen, als Schutz auch.“¹³¹ Gerade deswegen ist es verständlich, dass er bei ihrem Verlust fähig ist sein Leben wegzuerwerfen. Die Ehre ist bei ihm ein Sammelbegriff für alle wichtigen Bereiche des Lebens, sogar für das Leben an sich. Es ist also sinnlos dieses weiter zu führen, wenn man es schon verloren hat. Nach dem ersten Schlag, der ihn trifft (der vermeintliche Juwelendiebstahl seines Sohnes) geht er ins abgeschiedene Gebirge zum alten tauben Holzhändler, denn „das ist der einzige Mann, der mir noch wie sonst in die Augen sieht, weil er noch nicht von meiner Schande weiß.“¹³²

Gründe für die Entstehung der „Schande“ sind unter anderem auch in den Abhängigkeitsverhältnissen der jeweiligen Figuren zueinander zu suchen. Das Klara als Mitglied des „ganzen Hauses“ von ihrem Vater abhängig ist, wissen wir schon bereits. Aber wie ist es gekommen, dass sie in so ein arges gesellschaftliches Abhängigkeitsverhältnis zu Leonhard gekommen ist? Nachdem ihre Kinderliebe, der Sekretär, seine Studien begonnen hat und sich nicht mehr zurückmeldete, wurde Klara von allen Seiten bedrängt ihn zu vergessen. Der Sekretär erfährt dieses von Klara: „Spott und Hohn von allen Seiten, als du auf

¹²⁶ Maria Magdalena II, 1 S. 64

¹²⁷ Maria Magdalena I, 7 S. 61

¹²⁸ Maria Magdalena II, 1 S. 65

¹²⁹ Lütkehaus S. 48

¹³⁰ Maria Magdalena II, 1 S. 66

¹³¹ Pilling S. 97

¹³² Maria Magdalena II, 1 S. 67

die Akademie gezogen warst und nichts mehr von dir hören liebst.“¹³³ Und nicht nur die Verhöhnung der Umgebung, von deren Seite es drohte, dass sie Klara als ein sitzengebliebenes Mädchen verschmäht, sondern auch der Druck der eigenen Mutter, die Klara in Richtung Leonhards gesteuert hat, weil er ein standesgemäßer Bräutigam wäre, haben sie in seine Arme getrieben:

„Sie gibt dem Drängen Leonhards also nur nach, um das Gerede der Leute zu widerlegen, aber gerade dadurch liefert sie sich dem Druck gesellschaftlicher Rollenerwartung an ein ‚armes Mädchen‘ selbst aus. Sie unterwirft sich dem Rechtfertigungszwang, den Leuten ‚beweisen‘ zu wollen, sie sei nicht sitzengeblieben, wodurch sie ihre Freiheit nicht wahr, sondern sie gerade aufgibt. (...) In der Vereinigung mit Leonhard vergewaltigt nicht nur dieser sie, sondern er exekutiert vor allem auch die gesellschaftliche Gewalt, der Klara ausgesetzt ist.“¹³⁴

So steht Klara zwischen dem Vertreter der alten Moral, die vor allem auf dem Ehrbegriff basiert und in der Konvention erstarrt ist, und dem Vertreter des neuen, aufs Ausleben ökonomischer Maximen erpichten Bürgertums, der mit „schlangenglatte Dialektik“¹³⁵ gescheit die eingelebten Normen und Konventionen zu seinem Gunsten wenden kann. Interessant aber wäre zu beobachten, wie die Geschichte ausgehen würde, wenn Leonhard Klara geheiratet hätte. Dies würde die Rettung der Ehre bedeuten. Obwohl schon die Tugend Klaras – ihre weibliche Ehre von Leonhard beschmutzt wurde. Dies zeigt nur auf die Verschiebung des Ehrenbegriffs in die Sphäre der Reputation.

„Menschliche Identität, negativ repräsentiert im Leiden der weiblichen Figur, fällt den männlichen Systemgewalten, abstrakter Ehre und abstraktem Ego, zum Opfer. Die wichtigsten Lebens- und Kommunikationsformen werden zerstört oder pervertiert: die Ehe (bei den Eltern noch eine religiös begründete Vertrauensgemeinschaft) droht für Klara die Hölle auf Erden zu werden; Liebe und menschliche Solidarität versinken in Feigheit (Sekretär); die Beziehung des Vaters zu den Kindern entartet zu Erpressung und Mißtrauen, der Gehorsam des Kindes gegenüber dem Vater zur Selbstvernichtung.“¹³⁶

„Die Tugenden, die Wertvorstellungen des Bürgertums haben sich nur im Kleinbürgertum, in der Enge der Verhältnisse, erhalten. Sonst richtet sich ja kein

¹³³ Maria Magdalena II, 5 S. 75

¹³⁴ Kaiser S. 54

¹³⁵ So hatte sich Hebbel in der Kritik Lessings „Emilia Galotti“ über den Prinzen Hettore Gonzaga geäußert,

¹³⁶ Kaiser 61f.

Mensch nach ihnen; wer andere Möglichkeiten hat, ergreift sie; und wer es nicht tut, muss die Selbstbeschränkung wählen (...).“¹³⁷

Und wer keine dieser Optionen mehr frei hat geht unter wie Klara. Der Tod Klaras wird bei Hebbel im Unterschied zum Tod von Lessings Emilia vielseitig gedanklich untermauert, und die Gründe, die dazu führen, lassen sich auch gut verfolgen. Sogar die Heldin selbst versucht in rationaler Erwägung die Rechtfertigung ihres Selbstmords zu schildern: „Und wie der Unglückliche, den ein Wurm gestochen hat, nicht gescholten wird, wenn er sich in Schauer und Ekel die Adern öffnet, damit das vergiftete Leben schnell ausströmen kann, so wird die ewige Gnade sich vielleicht auch mein erbarmen, wenn sie dich ansieht, und mich, was du aus mir gemacht hast, denn warum *könnt*’ ich’s tun, wenn ich’s nimmer, nimmer tun *dürfte*?“¹³⁸ Claudia Pilling meint, dass Klara aus „kindlicher Anhänglichkeit“¹³⁹ in den Tod stürzt, was auch Klaras Rechtfertigung des Kindermords Leonhard gegenüber bestätigt: „(...) und leichter find ich am Jüngsten Tag noch eine Antwort auf des Richters Frage: warum hast du dich selbst umgebracht? als auf die: warum hast du deinen Vater so weit getrieben?“¹⁴⁰

Dieser Tod hat aber auch einen weiteren Aspekt. Hebbel prägte in seiner Dramentheorie den Begriff der tragischen Versöhnung, mit der jedes Drama enden sollte. Diese tragische Versöhnung schien nicht für alle verständlich zu sein, da Hebbel als pessimistischer Pantragöde auf den ersten Blick keine versöhnlichen Elemente in das Drama hineingebracht hat, und das Ende „Maria Magdalena[s]“ könnte alles andere nur nicht versöhnlich genannt werden.

„In der tragischen Versöhnung erreicht die Verdinglichung ihren Gipfel, insofern das Individuum zur abstrakten Funktion des Ganzen entwürdigt wird; dass die Verdinglichung in allen ihren Formen potentiell schon immer Tod ist, wird in der tragischen Versöhnung deutlich, die ja nichts als ein ästhetischer Gewaltakt zur Herstellung von Totalität, eines ideologisch-sinnhaften Weltbilds ist. (...) Wäre dieser zwar vage, aber nicht mißzuverstehende Hinweis in die Hebbel-Literatur eingedrungen, so wäre es nicht möglich, dass fast 70 Jahre später, nach zwei Weltkriegen, immer noch versucht wurde, **in der ästhetischen Vernichtung der Individuen eine Vernunft zu erblicken**¹⁴¹, weil sie für die ‚erhöhte Gesundheit‘ des Allgemeinen ersprießlich sei. Die Überwindung des Individuums in der tragischen Versöhnung ist ein Kunstakt, ‚keine praktisch zu verwirklichende

¹³⁷ Pilling S. 95

¹³⁸ Maria Magdalena III, 4 S. 83

¹³⁹ Pilling S. 94

¹⁴⁰ Maria Magdalena III, 2 S. 80f.

¹⁴¹ Von der Autorin der Diplomarbeit hervorgehoben.

Antwort‘ für die Lösung der ‚ungeheuerlich erscheinenden Dissonanzen auf sozialem Gebiet‘.¹⁴²

Zwar hat der Tod in „Maria Magdalena“ m.E. einen wirklich plausiblen „Grund“, es kann aber nicht außer Acht genommen werden, dass der Tod – der Selbstmord Klaras als ein ästhetisches Element im Dramengefüge Hebbels fungiert, und dass ihm die ästhetischen Qualitäten, die zur Erhöhung des Tragischen und der „Unverständlichkeit“ der Welt am Ende des Drama nicht abzusprechen sind.

Zusammenfassend möchte ich zu der Problematik der Tugend und Ehre noch Folgendes sagen: Im 19. Jahrhundert scheint m.E. nunmehr die Rolle der Tugend (der Frauentugend) nur gering zu sein. In den Vordergrund tritt die Ehre, die jetzt durch den Begriff der Reputation allmählich verdrängt wird. Am Beispiel Klaras kann festgestellt werden, dass der Verlust der Virginität außer der Ehe zwar nicht positiv (Klara sieht als Bestrafung dieser Sünde die Krankheit ihrer Mutter), aber wenn es durch die Folgen (Schwangerschaft) nicht öffentlich bekannt wird, auch nicht extrem negativ wahrgenommen wird, und es kann als akzeptabel durchgehen. Das konnte auch dank der Bilder aus Hebbels Leben genügend dargelegt werden. Das Bürgerliche ist nicht mehr das Synonym für das allgemein Menschliche, und die bürgerliche Ehre ist jetzt ein ambivalenter Begriff, der semantisch nicht nur positiv belegt sein muss (das Wort Scheinehre drängt sich unter dem Motto :„Nun werden sie doch sagen: sie hat ein Unglück gehabt! Sie ist hineingestürzt!“¹⁴³ auf die Zunge).

¹⁴² Kaiser S. 11f.

¹⁴³ Maria Magdalena III, 9 S. 91

3. Fräulein Else

Obwohl der Übergang von „Emilia Galotti“ und „Maria Magdalena“, also zwei bürgerlichen Trauerspielen, zu „Fräulein Else“ als eine Abschweifung scheinen mag (mindestens was die Gattung angeht), muss dem eindeutig entgegengewirkt werden. Es gibt sogar interpretatorische Ansätze, die die Figur der Fräulein Else als direkte Erbin Emilia Galottis darstellen:

„Schnitzler's novella *Fräulein Else* can be read as the last representative and ‘death-sentence’ of the bourgeois tragedy. A comparison with Lessing's *Emilia Galotti* informs my reading of the later story and shows how new socio-economical realities have a major impact on the way the beautiful female body is treated in late bourgeois society. By ultimately taking possession of her body, the daughter wins her lonely fight against an objectifying male society that mandates a new literary form, the interior monologue. Additionally, striking similarities between Schnitzler's and Lessing's texts suggest that *Fräulein Else* is a conscious commentary on *Emilia Galotti*.“¹⁴⁴

¹⁴⁴ Matthias, Bettina: Arthur Schnitzler's *Fräulein Else* and the End of the Bourgeois Tragedy. In: Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature & Culture, Volume 18, 2002, pp. 248-266 nach

Dies sei jetzt nicht eine Sichtweise, auf die ich mich festlegen will, oder mit der ich mich hundertprozentig identifizieren würde, dennoch kann eine gewisse Kongruenz mit dieser Arbeit in Ansätzen abgelesen werden.

Auf der zeitlichen Achse haben wir uns jetzt fast um ein Jahrhundert vorwärts bewegt. Schnitzler nimmt „mit *Fräulein Else* einen radikalen zeitlichen Bruch vor. Er transponiert die Handlung 1923 in die längst vergangene Zeit von 1896 (...)“¹⁴⁵ Schnitzler zeichnet aber in dieser Erzählung kein objektives Bild der gegenwärtigen Gesellschaft. Der „Zeitkritiker Schnitzler, der so oft zu Unrecht über dem genialen Psychologen, über dem Dichter der Liebe, Spiel und Tod vergessen wird“¹⁴⁶, gestaltet hier ein mehrschichtiges Bild, in dem mehrere zeittypische Erscheinungen kritisch dargestellt zum Vorschein treten. „Legt man einen allgemeinen Rahmen an, so wandelt sich sein Bild vom Chronisten des Großbürgertums im fin-de-siècle Österreich zu kritischen Analytiker seiner Epoche.“¹⁴⁷

Werfen wir jetzt einen Blick auf dieses „Bild des Großbürgertums im fin-de-siècle Österreich“, im Besonderen was die familiäre Situation und die Lage der Frau innerhalb dieser und der Gesellschaft angeht.

3.1 Bild des Großbürgertums im fin-de-siècle Österreich

Die Tendenzen, die in allen Lebensbereichen schon im Verlauf des ganzen 19. Jahrhunderts zu verfolgen waren, sind jetzt – an der Schwelle zum 20. Jahrhundert – desto stärker potenziert worden. Vielfalt, Fortschritt, Rationalität, Antisemitismus, Duellpraxis (den Ehrenkodex betreffend), Heuchelei (was die Sexualmoral angeht), Sittlichkeit – das sind die eingängigen klischeehaften Schlagwörter der Zeit. Um die geschichtliche Situation zu illustrieren, lassen sich auch gewisse kennzeichnende historische Begebenheiten ähnlich auflisten: „Dreyfus-Affäre in Frankreich (1894); Börsenkrach in Wien (1876); Selbstmord des österreichischen Kronprinzen Rudolf (1889); Ermordung der Kaiserin Elisabeth in Genf (1898); Bismarcks Entlassung (1890); Boxeraufstand (1900) und russische Revolution

http://muse.jhu.edu/journals/women_in_german_yearbook/summary/v018/18.matthias.html - Zugriff am 18.5.2011 13:14

¹⁴⁵ Fliedl, Konstanze; Polt-Heinzl, Evelyn; Urbach, Reinhard: Schnitzlers Sprachen der Liebe. Wien: Picus Verlag 2010 – S. 69

¹⁴⁶ Rey, William H.: Arthur Schnitzler. In: Wiese, Benno von (Hrsg.): Deutsche Dichter der Moderne. Berlin 1965, S. 225 nach Gutt, Barbara: Emanzipation bei Arthur Schnitzler. Berlin: Verlag Volker Speiss 1978 - S. 8

¹⁴⁷ Gutt S. 8

(1905); Untergang der Titanic (1912) und so weiter.“¹⁴⁸ Die historischen Begebenheiten bilden dabei eine Kulisse für das alltägliche Leben das wie folgt verläuft:

„Daneben blühen privates und gesellschaftliches Leben in Salons und Soireen, bei Umzügen und Maskenbällen, Jours und Landpartien. Der Armen gedenkt man auf Wohltätigkeitsbällen. Nationales und internationales Leben wird seit der Jahrhundertmitte zum erstenmal vor einer breiten Öffentlichkeit inszeniert: in historischen Umzügen (...) und Weltausstellungen. Die *expositions universelles* verzeichnen große Besuchererfolge; wenn auch die meisten zugleich erhebliche bis desaströse Verluste bilanzieren; was darauf schließen läßt, dass der Wirtschaftlichkeitsgedanke sich gegen das Vergnügungsbedürfnis der Zeit nicht durchzusetzen vermochte. (...) Im Bewußtsein der Zeitgenossen war das Fin de siècle die facies hippocratica der Epoche: das seltsam und den Umstehenden unbegreiflich sich verändernde Gesicht ihres sterbenden Zeitalters. Aber mit der Vorstellung vom Ende des Jahrhunderts verband sich merkwürdigerweise explizit diejenige von der Notwendigkeit seiner Fortführung und Erneuerung.“¹⁴⁹

Was die „Neukonstituierung“, oder besser gesagt Weiterentwicklung des gesellschaftlichen Bewußtseins angeht, sind vor allem die Einflüsse der Philosophie, Psychoanalyse, Medizin aber auch der Sprachwissenschaft von enormer Bedeutung. In allen diesen Disziplinen kommt es zur Untersuchung gewisser Spaltungen, zur Zerlegung der gängigen Systeme. Die ausschlaggebenden Namen dabei sind Ernst Mach, Sigmund Freud, Hugo von Hofmannsthal, Friedrich Nietzsche und weitere. Es wird vor allem auch über die vorher nur in Ansätzen abgehandelte Vereinbarkeit von Leben und Kunst (und das vor allem in Hinsicht auf die Ausführungen Nietzsches) gesprochen. All das findet in der zeitgenössischen Kunstproduktion großen Widerhall.

Aber nicht nur dort. Das Großbürgertum setzt seinen Siegeszug in allen Lebensbereichen fort, und implementiert die neuen Impulse in sein tägliches Leben, wobei es aber gewisse ältere Habitusmuster beibehält. Daraus resultiert z. B. schon die erwähnte Heuchelei und die doppelte (Sexual-) Moral.

„Um die vom Sexus drohende Gefahr zu bannen, begnügt man sich mit der Domestizierung des weiblichen Triebes. Autoritäten, die in jener Zeit maßgebliche Geltung besaßen, wie Schopenhauer, Nietzsche, Darwin, Weininger

¹⁴⁸ Wumberg, Gotthart: Fin de siècle in Wien. Zum bewußtseinsgeschichtlichen Horizont von Schnitzlers Zeitgenossenschaft. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Arthur Schnitzler. München: Edition Text + Kritik 1998 S. 3 – 23 – S. 5

¹⁴⁹ Wumberg S. 6

u.a. sind sich einig in emanzipationsfeindlicher Verachtung des Weibes. Die soziale Inferiorität der Frau - resultierend aus ihrer ökonomischen Abhängigkeit vom Manne - wird in ihrer biologischen und geistigen Minderwertigkeit begründet und erfährt - wenn nicht bereits in ihrer gesetzlichen Verankerung, so doch in deren Anwendung - ihre Befestigung (...). Eine solche Justiz versteht sich als Vollstrecker der Doppelmoral.¹⁵⁰

„Für die jungen Herren aus Großbürgertum und Aristokratie war der voreheliche Geschlechtsverkehr eine weitgehend geduldete Übungssache; notwendige Einschränkungen mussten lediglich aus hygienischen Gründen gemacht werden.“¹⁵¹ Fliedl berichtet über die Situation aus weiblicher Perspektive:

„Über die Ansteckungsgefahr hinaus gingen die Partenkinder aber auch die Gefahr der Schwangerschaft oder Abtreibung bis hin zum bürgerlichen Existenzverlust und zur physischen Todesgefahr ein. (...) Der weibliche Ehebruch gefährdete nicht nur die Konzepte ehelicher Liebe und Treue, sondern auch die Materialbasis des bürgerlichen Besitzes. (...) Daher waren für Mann und Frau unterschiedliche Sanktionen vorgesehen, die Frau wurde weitaus härter bestraft, und zwar im Grunde deshalb, weil sie sich an der familialen Eigentumsideologie vergangen hatte. So verschieden sich der gesellschaftliche Status ehelicher und unehelicher Beziehungen auch darstellte, ihre soziale Realität war im gleichen Maß durchökonomisiert. Hinter der Rede von der Liebe verbarg sich ein Schauplatz kommerzieller Transaktionen, der Liebesmarkt, auf dem die Ehe ebenso als Tauschgeschäft zustande kam wie die Prostitution.“¹⁵²

Es wird also ein Doppelmaß für Männer und Frauen benutzt. Es steht hier zwar ein neues emanzipiertes Ich, doch ist dieses nur begrenzt für gewisse Teile der Gesellschaft gültig. Der weibliche Teil der Bevölkerung wird unterdessen noch mehr entpersönlicht. Die Männer stilisieren und typisieren die Frauen, und obwohl es aus mehreren Seiten zu hören gibt, dass auch Frauen gewisse Bedürfnisse (vor allem sexuelle) haben, deren Nichterfüllung zu verschiedenen Neurosen führen kann, gibt es so etwas wie Selbstrealisierung für die Frau nur in der standesgemäßen ordentlichen bürgerlichen Ehe, die wiederum den alten bürgerlichen Regeln verhaftet blieb. „Das irrationalistische Unternehmen, den sexuellen Trieb rationalistisch bewältigen zu wollen, dokumentiert sich in dem Bemühen, ihn gleichsam hinter dem Rücken der Gesellschaft (aber mit deren inoffizieller Einverständnis für den

¹⁵⁰ Gutt S. 19

¹⁵¹ Fliedl S. 20

¹⁵² Fliedl S. 21f.

Mann) zu befriedigen.“¹⁵³ Die einzigen Faktoren, die die Frau aus ihrer vorgeschriebenen Bahn herausreißen konnten, waren die Herkunft, Vermögen oder einzigartiges Talent. Solche Frauen konnten sich als Künstlerinnen oder Schauspielerinnen betätigen. Die letzteren haben aber auch keinen makellosen Ruf gehabt. So gewinnt der Rollenzwang die Oberhand über die Frau:

„Schnitzler beobachtet den Prozess der Entpersönlichung des Menschen in seiner Zeit, dem besonders die Frau unterworfen ist; er erkennt die (nicht nur angemähte) Produzierbarkeit der Frauen als Typen durch die Männer. Sie erscheinen in seinem Werk häufig auf die starren, ihnen zudiktierten Rollen reduziert, z. T. aus der Perspektive des Mannes gesehen, z. T. auch in ihrer Selbsteinschätzung oder aus kalkulierter Anpassung (aus Bequemlichkeit oder Resignation) zur bloßen Funktion in geschlechtlicher oder sozialer Hinsicht degradiert: Puppen in einem männlichen Welttheater.“¹⁵⁴

Schnitzler versuchte dieses Problem aus mehreren Blickwinkeln darzustellen. Durch die Technik des inneren Monologs wird der Leser mit der Problematik direkt konfrontiert.

3.2 Fräulein Else – Versuch einer Charakterdarstellung

Um die Charakterzüge der Fräulein Else und die Figur als solche darstellen und verstehen zu können, sollten wir in erster Reihe unseren Blick auf die Handlung der Novelle werfen, denn vor allem die ist bei dieser Aufgabe ausschlaggebend.

Die Handlung der Novelle wickelt sich während eines einzigen Abends in einem italienischen Ferialort (San Martino di Castrozza) unter einem Hochgebirge ab. Die junge und sehr attraktive Frau, die Fräulein Else genannt wird, verbringt einen Teil ihrer Sommerferien in dem besagten Ferialort mit ihrer Tante, deren Gast sie ist. Mit von der Partie ist auch der Sohn der Tante, Elses Cousin Paul und seine allem Anschein nach Geliebte Frau Cissy, die aber verheiratet ist. Nach einer Tennisparty mit den beiden begibt sich Else in ihr Hotelzimmer, um einer gewissen Rivalität und Spannung zwischen ihr und Frau Cissy, die zwischen ihnen wegen dem Cousin Paul herrscht, zu entgehen. Auf dem Weg zum Hotel begrüßt sie den Herrn von Dorsday, einen alten Familienbekannten, der hier auch seine Urlaubstage verbringt. Else ist angespannt, da sie weiß, dass sie einen Telegramm von ihrer Mutter zu erwarten hat. Sie ahnt, dass sein Inhalt keine gute Nueigkeiten verkünden wird. Ihre Ahnung bestätigt sich und sie erfährt, dass die Familie wieder einmal in großen finanziellen Schwierigkeiten steckt. Else soll nun um ein Darlehen von dreißigtausend Gulden bei dem

¹⁵³ Gutt S. 23

¹⁵⁴ Gutt S. 31

alten Familienfreund Dorsday bitten. Da die Situation ernst ist - im Falle des Nichtauftreibens der Summe würde wahrscheinlich Elses Vater ins Gefängnis wandern, oder Selbstmord begehen, um dem Gefängnis zu entgehen - lastet auf Else ein sehr hoher Druck. Sie kleidet sich in eine ihrer auffälligsten Abendtoiletten ein, und geht zweifelnd, ob sie es tun oder lassen soll, den Herr von Dorsday suchen. Sie weiß, dass ihre Anwesenheit dem Herrn Dorsday nicht unangenehm ist und rechnet gerade darauf. Um die Familienkatastrophe abzuwenden, überwindet Fräulein Else alle ihre Zweifel und schildert Herrn Dorsday die Situation und ihre Forderung. Herr von Dorsday stimmt dem Darlehen zu, aber nur unter einer Bedingung. Er will Else eine Viertelstunde nackt beobachten können. Else ist empört und will zuerst gar nicht auf so ein Tauschgeschäft eingehen. Sie bekommt aber Bedenkzeit, und soll sich bis zum gemeinsamen Abendessen der Hotelgäste entscheiden. Die Anforderung Dorsdays entflammt ein Wirrnis von Gefühlen und Gedanken. Else flüchtet in den Wald, wo sie in einem fieberhaften Zustand zwischen Traum und Nüchternheit ein paar Stunden verharrt. Nach der Rückkehr ins Hotel nimmt sie sich ihrer der Cousin Paul an, da sie beim Abendessen vermisst wurde und jetzt einen kränklichen Eindruck macht. Sie beruhigt den Cousin und will nur für eine kurze Weile auf ihr Zimmer. Hier geht der fieberhafte Strom ihrer Gedanken weiter. Else will zwar der Familie helfen, will aber gleichzeitig nicht an diesem „Geschäft“ teilnehmen und sich prostituieren. In dieses seelische Durcheinander bekommt Else zusätzlich einen weiteren Telegramm von der Mutter. Die nötige Summe hat sich erhöht. Nun braucht die Familie fünfzigtausend Gulden. Else gehen verschiedenste Gedanken durch den Kopf – sie will sich entblößen und dann ins Zimmer ihres Cousins schleichen, sie möchte ihren nackten Körper einem der jungen Hotelgäste anbieten, sie möchte das Geschäft mit Dorsday öffentlich abwickeln und die Kleidung vor einem großen Publikum wegwerfen, Mutters Bitten nicht beachten und den Vater Selbstmord begehen lassen, etc. Sie erwägt auch die Möglichkeit des eigenen Selbstmords. Für jeden Fall hat sie das Mittel Veronal bei Hand. Sie entscheidet sich schließlich, sich vor allen Hotelgästen zu entblößen und so ihren eigenen Willen zu durchsetzen, aber zugleich auch Dorsdays Bedingung zu erfüllen. Sie begibt sich in die Gesellschaft nur in einen leichten Mantel gehüllt und nach einem kurzen Gespräch mit der Tante geht sie auf die Suche nach Dorsday. Sie findet ihn im Musiksalon, und hier lässt sie ihr einziges Kleidungsstück fallen und entblößt sich vor den Gästen. Es entsteht allgemeines Chaos und Paul mit seiner Mutter versuchen sie schleunigst auf ihr Zimmer bringen zu lassen. Else wird ins Bett gelegt. Der Cousin Paul weiß nicht ob sie wach ist, da ihre Augen geschlossen sind, die Frau Cissy, die sich inzwischen dazu gesellt hat ist überzeugt, dass Else das alles nur vortäuscht. Als sie die beiden aus den

Augen lassen, nimmt die unbewachte Else das Schlafmittel Veronal zu sich. Sie bemerkt noch, wie der besorgte Herr Dorsday an ihre Tür klopft und sich bei Paul um ihr Wohlergehen bekümmert. Obwohl sie will, kann sie nicht mehr aufwachen. Sie stößt Hilferufe aus, aber niemand kann sie hören, da sie nicht den Mund aufmachen kann. Der Leser verabschiedet sich von Else und der ganze Novelle im Moment, wo Else einschläft/entschläft¹⁵⁵.

Wenngleich bei den Figuren der Emilia Galotti und Klara gewisse Unterschiede festgestellt werden konnten, sind die Gemeinsamkeiten zwischen den zwei Figuren für den Beziehungsrahmen innerhalb einer gewissen literarischen Tradition kennzeichnender als diese Unterschiede, die meistens Verschiebungen im Inneren eines Problembereichs vorstellen. Dieses kann aber nur schwerlich über Fräulein Else gesagt werden. Im Weiteren soll noch erörtert werden inwiefern es sich dabei um die extreme Ausprägung der thematisierten Probleme handelt, oder ob es sogar ganz andere Themenbereiche sind, die sich mit den vorherigen gar nicht überschneiden.

Bei Emilia und Klara wurde der Charakter der Figur immer in Hinsicht auf die Figur des Vaters erörtert. Deswegen wurde der Vater als erster in der Charakteranalyse dargestellt. Bei Fräulein Else spielt die Beziehung zum Vater und die Vaterfigur selbst auch eine nicht unbeträchtliche Rolle. Der große Unterschied besteht aber darin, dass der Vater nicht physisch präsent ist. Im Endeffekt kann er zwar als Verursacher der Tragödie (des Selbstmords) angesehen werden, sein Bild wird aber nur vermittelt gezeichnet. Deswegen werden wir uns bei der Charakterdarstellung Fräulein Elses auch auf diese Vaterbilder stützen müssen, um ein komplexes Bild der Figur in Erscheinung treten lassen zu können.

Fräulein Else ist eine junges neunzehnjähriges Mädchen, Tochter eines Wiener Advokaten, die allem Anschein nach in den gut situierten Kreisen des Unternehmungs- und Bildungsbürgertums verkehrt. „Sie ist schön, sportlich, vital und außerdem ehrgeizig und klug und träumt den Traum einer Liebe, in dem sich spätpubertäre Reminiszenzen an eine idealisierte Vaterbeziehung (...) mit narzißtischen Imaginationen eines ausschweifenden und polymorphen Liebeslebens mischen (...).“¹⁵⁶ „Fräulein Else T., ein neunzehnjähriges bildschönes Mädchen, Tochter des bekannten Advokaten“¹⁵⁷, wie sich Else selber sieht. Der Narzissmus und das sich bewusst sein der eigenen physischen Schönheit sind im Übrigen die

¹⁵⁵ Das läßt sich leider nicht eindeutig beurteilen, aber die Autorin dieser Arbeit ist der Meinung, dass es sich um Entschlafen statt Einschlafen handelt.

¹⁵⁶ Lersch-Schumacher, Barbara: „Ich bin nicht mütterlich“. Zur Psychopoetik der Hysterie in Schnitzlers „Fräulein Else“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Arthur Schnitzler. München: Edition Text + Kritik 1998, S. 76 – 88 – S. 78

¹⁵⁷ Schnitzler, Arthur: Fräulein Else. In: Schnitzler, Arthur: Reigen. Dramen und Erzählungen. Leipzig: Reclam 1982, S. 351 – 415, S. 356

einzigsten stabilen Wesensmerkmale, die Elses Charakter ausmachen. Die Unstabilität, Chaos, Selbstsuche und –Inszenierung sind weitere Charakterzüge, die Else zugeschrieben werden können. Die Unbeständigkeit Elses zeigt sich im inneren Monolog der Hauptheldin. In einem Moment behauptet sie: „Aber Kind will ich keines haben. Ich bin nicht mütterlich.“¹⁵⁸ Ein paar Zeilen weiter lesen wir: „Einen Gutsbesitzer werde ich heiraten, und Kinder werde ich haben.“¹⁵⁹ Doch nicht nur das Hin-und-her-Schwanken der Lebenseinstellung oder der Selbsteinschätzung sind in Elses innerem Monolog präsent: „Der innere Monolog ist gattungspoetisch die genuine Darstellungsform der Selbstanalyse. So wie Else ihn führt, offenbart sie sich in ihm als eine Person ohne akzeptable Lebensperspektive, die sich, in der Konsequenz der von ihr durchlebten Krise, aus der gesellschaftlichen Diskursgemeinschaft verabschiedet.“¹⁶⁰ Die unakzeptable Lebensperspektive lässt sich vor allem von der Textstelle deutlich ablesen, in der Else zu dem Schluss kommt, dass sie früher oder später sowieso den Selbstmord begangen hätte: „Ich weiss ja schon lange, dass es so mit mir enden wird. Fragen sie doch nur meinen Freund Fred, ob ich es ihm nicht schon öfters gesagt habe.“¹⁶¹ (...) Ob mit neunzehn oder einundzwanzig, das ist doch egal. Oder soll ich Bonne werden oder Telefonistin oder einen Herrn Wilomitzer heiraten oder mich von Ihnen aushalten lassen?“¹⁶² Laut Michaela L. Perlmann verfügt Else „über ein instabiles Selbstwertgefühl. Da sie keine nützlichen Leistungen erbringt, erhält sie keine, über die Bewertung ihrer äußeren Erscheinung hinausgehende soziale Anerkennung.“¹⁶³ An dieser Stelle werden auch weitere Probleme angesprochen, die durch folgendes Textzitat noch enger spezifiziert werden: „Ach Gott, warum habe ich kein Geld? Warum hab’ ich mir noch nichts verdient? Warum habe ich nichts gelernt? Oh, ich habe was gelernt! Wer darf sagen, dass ich nichts gelernt habe? Ich spiele Klavier, ich kann Französisch, Englisch, auch ein bisschen Italienisch, habe kunstgeschichtliche Vorlesungen besucht – Haha!“¹⁶⁴ Vor Else erstreckt sich also ein weites Nichts. Sie möchte sich zwar frei entfalten und entscheiden können, dies wird ihr aber von der eigenen Familie und Gesellschaft nicht gewährt. Sie konstatiert zwar, dass sie die bestmögliche Ausbildung genossen hat, die ein junges Mädchen aus einer wohlhabenden Bürgerfamilie bekommen kann, dass aber diese nur dazu dienen soll, sie besser zu

¹⁵⁸ Fräulein Else, S.364

¹⁵⁹ Fräulein Else, S. 365

¹⁶⁰ Lersch-Schumacher S. 78f.

¹⁶¹ Und an dieser Stelle nur ein kleiner Abstecher, was die Selbstinszenierung Elses angeht, später behauptet sie nämlich: „Ich werde nicht scheintot sein und tot auch nicht. Ich werde mich überhaupt gar nicht umbringen, ich bin ja viel zu feig.“ (S.390)

¹⁶² Fräulein Else, S. 389

¹⁶³ Perlmann, Michaela L.: Arthur Schnitzler. Stuttgart: Metzler 1987, S. 144

¹⁶⁴ Fräulein Else, S. 360

„verkaufen“. Auf dem „Markt“, wo die bürgerliche Ehre durch vorteilhafte Ehe gekauft wird, kann solch eine „Bildung“ neben dem guten Familiennamen, Schönheit und gewissen finanziellen Mittel nur als Mehrwert angesehen werden. Genügend Beispiele hat Else in ihrer nächsten Umgebung: „Die Fanny hat sich am Ende auch verkauft. Sie hat mir selber gesagt, dass sie sich vor ihrem Manne graust.“¹⁶⁵ Die Ausnahme bildeten nur finanziell abgesicherte und unabhängige Frauen, oder Frauen mit gewissen Talenten, die sich als Künstlerinnen etabliert haben, des öfteren aber keinen guten Ruf genossen. Als kennzeichnendes Beispiel dafür soll Elses Cousine/Freundin (?) Bertha dienen, die ansatzweise im Text als Schauspielerin vorgestellt wird, und deren Benehmen und Kleidung von Else implizit als nicht sehr sittlich beschrieben werden.¹⁶⁶ Es werden aber nicht nur diese zeittypischen Aspekte der Frauenexistenz in der Belle Époque besprochen. Da in diesen Zeitraum auch die Entdeckung des Unbewussten und neuer psychologischer Diagnosen fällt, wird auch dieses in der Figur Elses widerspiegelt:

„’Fräulein Else’ leidet nicht wie Freuds Patientinnen an akuter Aphasie, aber ebenso wie diesen verriegeln Angst und Scham ihr den Mund. Und ebenso wie diese ist sie für Angst und Scham nicht darum besonders anfällig, weil sie infantil und intellektuell unreif wäre, sondern im Gegenteil darum, weil sie über Eigenschaften verfügt, die Freud und Breuer 1894 auch den von ihnen behandelten Hysterika zugesprochen haben: ‚Willensenergie‘, ‚intellektuelle Frühreife‘ (Dora), ‚einen kräftigen Intellekt‘, ‚erstaunlich scharfsinnige Kombination‘, ‚scharfsinnige Intuition‘ (Anna O.) sowie ‚männliche Intelligenz und Energie‘ (Emmy N.).“¹⁶⁷

Barbara Lersch Schumacher stellt die damals „populäre“ Diagnose - Hysterie auch bei Else fest und fügt noch einige Bemerkungen hinzu, um ihre Diagnostik zu bestätigen: „Elses Disposition zur Hysterie kulminiert in einer Situation, der sie in doppelter Hinsicht als Opfer ausgesetzt ist: als Mitglied einer dekadenten bürgerlichen Klasse sowie als Frau, deren Wert unter den Bedingungen der Warengesellschaft über ein sexualisiertes ökonomisches Äquivalent bemessen wird.“¹⁶⁸ Als ein Gegenargument soll Perlmanns These in die Diskussion aufgenommen werden: „Else ist nicht krank im Sinne der Medizin, sie leidet an einer Schwäche, die ihre soziale Rolle als behütete Tochter einer bürgerlichen assimilierten jüdischen Familie mit sich bringt.“¹⁶⁹

¹⁶⁵ Fräulein Else, S. 361

¹⁶⁶ Vgl. S. 362 „Bertha hat schon drei Liebhaber (...)“

¹⁶⁷ Lersch-Schumacher S. 80

¹⁶⁸ Lersch-Schumacher S. 80

¹⁶⁹ Perlmann S. 146

Es muss noch kurz auf Elses Vater und ihre gemeinsame Beziehung eingegangen werden. Von Außenstehendem (Dorsday) wird er als „dieser hochbegabte geniale Mensch“¹⁷⁰ bezeichnet. Inwieweit es zutrifft, kann nur schwerlich beurteilt werden, es steht aber ein eindeutiger, eiskalt rationaler Kalkül hinter der Idee, die eigene Tochter zu einem älteren Weltmann zu schicken, um ein Darlehen zu ergattern. Das weiß auch Else selbst: „Nein, du hast zu sicher auf meine kindliche Zärtlichkeit spekuliert, Papa, zu sicher darauf gerechnet, dass ich lieber jede Gemeinheit erdulden würde, als dich die Folgen deines verbrecherischen Leichtsinns tragen zu lassen. Ein Genie bist du ja.“¹⁷¹ In Else entflammt ein Kampf zwischen kindlicher Liebe und Treue und der eigenen Selbstbestimmung und Freiheit. Lersch-Schumacher drückt es in Hinsicht, auf die von ihr durchgesetzte Diagnose der Hysterie folgendermaßen aus: „Dies ist die prosaische Formel, auf die Else ihr Sehnsuchtsmotiv bringt: als Frau selbst über ihre Sexualität verfügen zu können. Die Tatsache, dass der eigene Vater sie in eine Lage bringt, die ihr dies unmöglich macht, treibt Else in die hysterische Krisis und schließlich in den Selbstmord.“¹⁷² Am Anfang lehnt Else kategorisch die Anforderung der Eltern ab: „Ich lasse mich nicht so behandeln. Papa soll sich umbringen. Ich werde mich auch umbringen. Eine Schande dieses Leben. Am besten wär’s, sich dort von dem Felsen hinunterzustürzen, und aus wär’s. Geschähe euch recht, allen.“¹⁷³ Der hier eingeschlagene Kurs wird weiterverfolgt und kulminiert in dem Satz: „Bring dich um, Papa!“¹⁷⁴, der noch im letzten Kapitel dieser Arbeit eine wichtige Rolle spielen soll. All diese Äußerungen werden aber im Handumdrehen relativiert. Die Skala geht vom Entschuldigen und Bagatellisieren: „Er ist ja seelengut, nur leichtsinnig ist er. Sein Verhängnis ist die Spieleidenschaft. Er kann ja nichts dafür, es ist eine Art von Wahnsinn.“¹⁷⁵, bis zur sterbensernster Bereitschaft die Familie und den Vater zu retten: „Sei nicht tot, Papa. Ich bin ja bereit. Ich tue ja alles, was du willst...“¹⁷⁶

Ist der Ehrenbegriff der Familie immer noch so wichtig, dass er über die selbstlose elterliche Liebe triumphieren kann? Oder kommen noch weitere (neue und unbekannte) Faktoren hinzu? Wir wollen uns mit diesen Fragen im nächsten Unterkapitel näher beschäftigen.

¹⁷⁰ Fräulein Else, S. 371

¹⁷¹ Fräulein Else, S. 380

¹⁷² Lersch-Schumacher S. 80

¹⁷³ Fräulein Else, S. 374

¹⁷⁴ Fräulein Else, S. 377

¹⁷⁵ Fräulein Else, S. 381

¹⁷⁶ Fräulein Else, S. 392

3.3 Problematik der Ehre in „Fräulein Else“

„Als Beiträge zur Kultur- und Sittengeschichte von der Wende des 19. zum 20. Jahrhundert werden seine Werke niemals übergangen werden können.“¹⁷⁷ So urteilte über Schnitzlers Werk 1931 der österreichische Schriftsteller Franz Nabl. Diesem Urteil darf man wohl zustimmen, und auch „Fräulein Else“ könnte als einer dieser Beiträge angesehen werden.

Nach wie vor bewegen wir uns bei dem Erörtern der „Ehre“- Problematik auf dem Gebiet der bürgerlichen Familie. Immer noch ist die Familienehre von entscheidender Bedeutung, wobei aber festgestellt werden muss, dass es zu einer auffälligen Verschiebung gekommen ist. Im Falle von „Fräulein Else“ wird vor allem die Frage der persönlichen, individuellen Ehre problematisiert. Es muss dabei aber beachtet werden, dass dieses Individuelle als Konsequenz des Allgemeinen entsteht. Also dass die Familienehre als bürgerlich-gesellschaftliches Konzept stets präsent ist.

Vor allem droht der Verlust der Familienehre in diesem Falle deswegen, weil der Familienvater beträchtliche finanzielle Summen veruntreut hat: „Der Vater veruntreut Mündelgelder.“¹⁷⁸ Da es sich um einen angesehenen Rechtsanwalt handelt, ist die Situation um so prekärer. Es droht, dass der Vater deswegen ins Gefängnis geht. Die Mutter (vielleicht um die Wirkung, die diese Nachricht auf die Tochter haben soll, noch zu verstärken) denkt, dass es noch schlimmer kommen könnte. Sie prophezeit, dass sich der Vater sogar das Leben nehmen wird, wenn die Tochter nicht das nötige Kapital herbeischafft, und den Ehrenverlust der Familie dadurch verhindert. Ich würde sogar behaupten, dass es seitens der Mutter zur Erpressung Elses kommt: „Darum hab’ ich mir gedacht, ob Du uns nicht die Liebe erweisen und mit Dorsday reden könntest“¹⁷⁹ Es handelt sich in diesem konkreten Falle bei dem „Liebe erweisen“ um keine gängige Höflichkeitsformel, sondern es ist genau, wie im Falle Klaras in „Maria Magdalena“, auf das Gehorsam und die Liebe ausgerichtet, die das Kind den Eltern schuldig ist. Da aber allen Beteiligten klar ist, dass diese Bitte weit hinter den Grenzen des Moralischen, und des Gehorsams und der Liebe zu Eltern, die der Katechismus lehrt, steht (Else über den Vater und Dorsdays Bedingung: „Er muss es ja vorhergesehen haben. Er kennt ja die Menschen.“¹⁸⁰), versucht die Mutter im Telegramm nur indirekte Andeutungen zu

¹⁷⁷ Nabl, Franz: Gedächtnisworte für Arthur Schnitzler. In: Die Literatur, 34. Jg. (Dez. 1931), S. 177. nach Einleitung von Alfred Holzinger zu Nabl, Franz: Der Tag der Erkenntnis. Graz: Stiasny Verlag 1961

¹⁷⁸ Fräulein Else, S. 363

¹⁷⁹ Fräulein Else, S. 357

¹⁸⁰ Fräulein Else, S. 379

machen. Die Bitte ist zwar dringend, man spürt aber, dass sie nicht ohne gewisse Vorbehalte kommt. Die Spannung im familiären Kreis war auch vor dieser Krise enorm: „Alles in unserem Haus wird mit Scherzen erledigt, und keinem ist scherzhaft zumut. Jeder hat eigentlich Angst vor dem andern, jeder ist allein.“¹⁸¹

Obwohl es in der nächsten Umgebung dieser Familie bekannt ist, dass sie durch verschiedene Exzesse des Vaters in einer stetig instabilen finanziellen Lage ist, genießt sie dennoch im Allgemeinen ein großes Ansehen. Dieses Ansehen, die Familienehre muss nun gerettet werden. Und hier entsteht eine gewisse Analogie zu „Maria Magdalena“, in der auch an die Liebe des Kindes appelliert wird, um die Ehre der Familie zu retten (bzw. wiederherzustellen). Hier soll es aber nicht durch ein tugendhaftes und ehrenhaftes Verhalten der Tochter erzielt werden. In diesem Moment wechseln wir also in den Bereich der persönlichen Ehre. Einen kurzen Einblick verschafft uns Urbach:

„An Scham und Ehre als Bastionen der Identität und Integrität haben sich die Menschen des 19. Jahrhunderts wundgescheuert. Auf dem Weg von Hegel zu Freud werden die Begriffe ausgehöhlt und definieren sich hauptsächlich über die Abwehr von Verletzung der Scham und über die Frage einer möglichen Wiederherstellung der Ehre. Für Hegel ist Ehre ‚das eigentliche Dasein des Subjekts, seine höchste Wirklichkeit‘ und ihre Verletzung betrifft demnach ‚die Persönlichkeit als solche und deren Vorstellung von sich selbst, den Wert, den das Subjekt sich für sich selber zuschreibt‘. Durch Kodifizierungen wurde sie allgemein verbindlich gemacht und auf andere Bereiche ausgedehnt. Wenn die Ehrenmänner Ehemänner waren, hatten sie die Pflicht, Verletzungen der Ehe zu ahnden. Weibliche Ehre wurde über Scham definiert. Die schamlose Frau ist nicht achtbar.“¹⁸²

Genau diese Schamschwelle soll jetzt bei Else überschritten werden. Urbach hat dazu aber noch eine Bemerkung: „Für Arthur Schnitzler werden die Begriffe *Ehre* und *Scham* fast nur noch in ihrer Hohlheit erfahrbar, als krampfhaftes Beharren auf längst desolat gewordenen Werten.“¹⁸³ Dies mag eigentlich stimmen, da der Begriff „Ehre“ in Hinsicht auf die Familienehre etwas völlig anderes bedeutet, als es bei Tischlermeister Anton war. Es ist keine Ehre, die sich an Tugend/Tugenden stützen würde, die ein persönliches Code des Familienvaters bilden würde, der die ganze Familie repräsentiert. Es handelt sich eher um eine utilitaristische Auffassung des Begriffs, in dem sie aber nur auf den eigenen

¹⁸¹ Fräulein Else, S. 366

¹⁸² Urbach, Reinhard. In: Fliedl, Konstanze; Polt-Heinzl, Evelyne; Urbach, Reinhard: Schnitzlers Sprachen der Liebe. Wien: Picus Verlag 2010, S. 55

¹⁸³ Urbach S. 56

Nützlichkeitsbegriff reduziert wird. Insofern kann man auch hier, wie bei „Maria Magdalena“ den Begriff der „Ehre“ teilweise mit der Reputation gleichsetzen. Nur durch gutes Ansehen und Reputation kann sich die Familie über Wasser halten, nur unter diesen Bedingungen kann Elses Vater neue Fälle bekommen.

Was aber die persönliche Ehre Elses angeht, ist der Begriff nicht mehr so hohl, wie im vorherigen Fall. Der Begriff ist hier sogar m.E. facettenreicher, als man auf den ersten Blick denken könnte. Obwohl sich Elses Persönlichkeit noch nicht völlig ausgebildet hat, und Else auf der Suche nach eigener Selbstbestimmung ist, ist der persönliche Ehrenbegriff ein Teil dieser sich ausbildenden Persönlichkeit. Er ist z.T. mit der Scham verbunden, dies aber nur begrenzt, da Else mehrfach akzentuiert, dass sie sich in die Rolle einer in mehreren Hinsichten schamlosen Frau einleben will: „Ein Luder will ich werden, wie es die Welt noch nicht gesehen hat.“¹⁸⁴ Und obwohl sie sich gerne auf diese Weise präsentieren würde, kennt sie genau ihre Grenzen, die mit der persönlichen Ehre verbunden sind. Einen Teil dieses Begriffs macht nämlich bei Else auch der Begriff der Freiheit aus: „Nein, ich verkaufe mich nicht. Niemals. Nie werde ich mich verkaufen. Ich schenke mich her. Aber ich verkaufe mich nicht. Ein Luder will ich sein, aber nicht eine Dirne.“¹⁸⁵ Das „sich verkaufen“ würde für sie den Verlust der Freiheit und damit auch der Ehre, die sie als „Dirne“ nicht besitzen würde, bedeuten. Und noch eines deutet auf die Freiheit als integralen Bestandteil des Ehrenbegriffs bei Else hin, nämlich diese Textstelle (die auch als Beispiel für Elses theatralisches Wahrnehmen der Welt angeführt werden kann): „Der Mond ist noch nicht da. Der geht erst zur Vorstellung auf, zur großen Vorstellung auf der Wiese, wenn der Herr von Dorsday seine Sklavin nackt tanzen lässt.“¹⁸⁶ Und obwohl sie Dorsday nur anschauen will, bedeutet es für Else etwas viel weitreichenderes: „Was als ästhetisches Interesse verbrämt ist, hat eine sexistische Konnotation, auch wenn er sich schönheitsfromm gibt: Er will anbeten, Andacht halten. Else nimmt sein Ansinnen als Vokabel für Hingabe, Preisgabe ihres Selbst, Verletzung ihrer Scham, die Ehre ist. Gezwungen sein, sich nackt zu zeigen, ist Preisgabe ihrer Identität – von der sie noch keine rechte Vorstellung hat (...).“¹⁸⁷ Nach dem Else in einen fieberhaften Zustand der Verwirrung und Aussichtslosigkeit verfällt, entscheidet sie sich aus Liebe zu ihrem Vater Dorsdays Bedingung zu erfüllen. Gleichzeitig will sie aber nicht ihrer eigenen Ehre beraubt werden. In dieser Verfassung sieht sie als die einzige Lösung den Freitod: „Wenn einer mich sieht, dann sollen mich auch andere sehen. Und dann kommt das

¹⁸⁴ Fräulein Else, S. 393

¹⁸⁵ Fräulein Else, S. 379

¹⁸⁶ Fräulein Else, S. 386

¹⁸⁷ Urbach S. 61f.

Veronal.“¹⁸⁸ Dass dieser Schritt aber keine echte Lösung des Problems, Wiederherstellung der Ehre und Bewahrung der Freiheit ist, liegt nach Gutt auf der Hand:

„In der Tat erscheint der „Freitod“ als freiwilliger Verzicht auf das Leben als ein Akt der Freiheit, vollzogen um der Freiheit willen. Der Psychologe Schnitzler mißtraut jedoch einer solchen idealischen Selbstmordkonzeption. An den Frauenfiguren, die ein ‘selbstgewähltes Ende‘ finden, analysiert er die Hintergründe dieser Tat. Keine von ihnen agiert wahrhaft stoisch-überlegen. Mit Selbstmord reagiert das Individuum zwanghaft auf extremen äußeren und inneren Druck, auf eine ausweglose Konfliktsituation, die im Freitod zwar nicht gelöst, aber doch beendet wird. Die Befreiung vom Tödlichen bringt allein der Tod. Selbstbefreiung wird identisch mit Selbsterstörung. Den bereits konstatierten, qualitativ unterschiedlichen Fehlentwicklungen steht als deren Endpunkt bei Schnitzler die Figur der Selbstmörderin nicht aus Gründen der Moral oder Religion zur Seite, sondern weil der Freitod als Akt der Emanzipation fehlschlagen muss, da er die entgültige Unmöglichkeit zur Konstituierung der Ich-Identität bedeutet: Zerstörung der Individuation durch Vernichtung des Individuums. Die vom Ich absolute Freiheit ist absurd.“¹⁸⁹

Michaela Perlmann sieht in Elses Selbstmord nicht den Fehlschlag einer angestrebten Emanzipation des Individuums, sondern beurteilt ihn eher als eine Konsequenz der allgemeinen gesellschaftlichen Situation. Elses Tod bedeutet für sie „vor allem Symbol für die destruktive Potenz der bürgerlichen Gesellschaft, an deren Werte Else zerbricht.“¹⁹⁰

Abschließend kann gesagt werden, dass es sich im Falle Schnitzlers um Rettung einer Scheinehre handelt, die nur dazu dient gewisses gesellschaftliches Ansehen zu bewahren, durch das die Familie profitieren kann. Dies soll durch das Opfern der persönlichen Ehre eines weiblichen Individuums, durch die Verletzung der Scham derselben geschehen. Die Wiederherstellung der Ehre geschieht nicht mehr auf der Basis eines tugendhaften Verhaltens, sondern soll durch amoralisches Benehmen erkaufte werden. Das Tugend- und Ehrenkonzept der vergangenen Perioden verliert an Bedeutung und passt sich dem Geiste der Zeit an.

¹⁸⁸ Fräulein Else, S. 396

¹⁸⁹ Gutt S. 94

¹⁹⁰ Perlmann S. 146

4. Ehre und Tugend in signo temporis

Welchen Stellenwert hatte Ehre und Tugend in der Aufklärung? Und hat sich dieser Stellenwert auf dem Weg zum fin-de-siècle irgendwie verändert? Wurden die Begriffe im Wandel der Zeit mit neuen Inhalten gefüllt? Im Folgenden wollen wir uns mit der Beantwortung dieser Fragen beschäftigen.

Wenn man einen Exkurs in die heutige Psychologie unternimmt, erfährt man, dass höhere Tugenden und Werte einer Verankerung in der Vitalschicht bedürfen. Die höheren Tugenden bilden nämlich den Gipfel einer gewissen Wertepyramide. Diese Vitalschicht besteht aus sog. vitalen Tugenden und Werten, zu denen Gesundheit, Anmut, Schönheit, Kraft (Vitalität) und Langlebigkeit gehören.¹⁹¹ Zu den höheren, seelisch-geistigen Tugenden gehören Freude (die aus dem Erlebnis der Freiheit, Entwicklung, Dankbarkeit, Fähigkeit einen Wert zu erblicken, und ihn würdigen zu können, besteht), Mitleid/Mitgefühl, Fürsorglichkeit, Wahrhaftigkeit und Wahrheit, und Vernunft (Besonnenheit, Weisheit, Geist).¹⁹²

Der Unterschied zur aufklärerischen Tugendauffassung liegt auf der Hand. Fleiß, Sparsamkeit, Ordnungsliebe, Bescheidenheit, Zurückgezogenheit, dies sind die höheren Tugenden in der aufklärerischen Wertepyramide. Es können aber auch Schnittstellen gefunden werden, wenn man zum Beispiel an Lessings „Hamburgische Dramaturgie“ denkt (Mitleid/Mitgefühl). Und auch die Wahrheit und Vernunft spielten im Bewusstsein eines aufklärerischen Menschen eine wichtige Rolle. Eindeutig kann aber die Freude aus dieser Liste gestrichen werden, da diese nicht zu den estrebenswerten Tugenden gehörte. Der größte Unterschied besteht aber darin, dass die Tugend als solche in der Aufklärung im christlichen Glauben verankert war, und den kirchlichen Lehren unterlag. Wenn man von Tugend bei einer Frau sprach, bewegte man sich vor allem auf dem Gebiet des Geschlechtlichen. Sinnliche Begierde und vorehelicher Geschlechtsverkehr sind bei einer tugendhaften Frau undenkbar. Und nur eine tugendhafte Frau kann Ehre besitzen. Ihre Ehre ist sozusagen nur von diesem einen Aspekt abhängig. Und es ist genau das, was Odoardo Galotti durch seine Tat „rettet“.

Die Tugendauffassung im 19. Jahrhundert ist fast ähnlich wie die in der Aufklärung, wenn nicht sogar identisch. Der Unterschied besteht aber in der Art und Weise, wie sie

¹⁹¹ Vgl. Rattner, Josef: Was ist Tugend, was ist Laster? Tiefenpsychologie und Psychotherapie als angewandte Ethik. München: Knesbeck & Schuler 1988, S. 189

¹⁹² Vgl. Rattner S. 209f.

gehandhabt wird. Für manche werden die bürgerlichen Tugenden zum alltäglichen Ausüben der Religion (Tischlermeister Anton), für andere eine Last (Karl), und für manche werden sie ein hohles System, aus dem sie profitieren können (Leonhard). Noch wichtiger als ein tugendhaftes Verhalten ist aber die öffentliche Ehre, die mit Reputation gleichgesetzt werden kann. Und wichtig ist, dass zu einem ehrenhaften Leben eine tugendhafte Ehe gehört:

„Wie vormals die tugendhaften Töchter, sterben jetzt die Ehebrecherinnen, nur in der Schuld autonom und deshalb von eigener Hand (...). Zwar haben diese literarischen Sanktionen auch drohenden Warncharakter zur Abschreckung weiblicher Untreue, dennoch wird die Institution der Ehe oder jedenfalls das mit ihr verbundene Glücksversprechen heftig in Frage gestellt.“¹⁹³

Was am Beispiel von Klara ganz genau gezeigt wird, da ihre eventuelle Ehe mit Leonhard ein Desaster wäre. Obwohl Klara ihre Tugend, und dadurch auch ihre Ehre verliert, muss das nicht gleich, wie in der Aufklärung zu einer Tragödie führen. Im Falle, dass Klaras Misgeschick öffentlich verborgen geblieben wäre, hätte der Tischlermeister Anton nichts zu fürchten. Da aber Klara zweifach (durch ihre Schwangerschaft und Selbstmord) seine Ehre in den Abgrund stößt, verliert er Alles, was er sich je erbaut und erhofft hat. Beim Versuch Vaters Ehre zu retten, die wichtiger als eigenes Glück und Leben ist, beraubt Klara Tischlermeister Anton um das einzige, was ihm wirklich wichtig ist, nämlich um diese Ehre.

Eine neuer Zugang, der sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts ausgebildet hat, resultiert am Ende des Jahrhunderts in einer veränderten Tugendauffassung:

„Ähnlich wie schon Rochefoucauld und La Bruyère bemüht sich F. Nietzsche, die ‚treuherzigen und vierschrötigen‘ Tugenden, insofern sie Ausdruck der bestehenden Sitte sind, durch die Aufdeckung des verdrängten, amoralischen Ursprungs derselben, wie Egoismus, Nützlichkeit, Eitelkeit, Schwäche, Furcht, Zwang, Trägheit, Bequemlichkeit, Gewöhnung, lebenserleichtender Verfälschung usw. zu diskreditieren: ‚Der Moralität geht der Zwang voraus, ... dem man sich, zur Vermeidung der Unlust, fügt. Später wird sie Sitte, noch später freier Gehorsam, endlich beinahe Instinct: dann ist sie wie alles lang Gewöhnte und Natürliche mit Lust verknüpft – und heißt nun Tugend.‘“¹⁹⁴

Festhalten am tugendhaften Verhalten ist nicht mehr so wichtig, wie in den früheren Jahrzehnten. Die Gesellschaft orientiert sich stark am Lustprinzip. Ehre bleibt dennoch sehr wichtig. Sie ist aber wieder, wie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eher mit der Reputation gleichzusetzen. Ehre außer einer tugendhaften Ehe wird den Frauen nur selten

¹⁹³ Fliedl S. 15

¹⁹⁴ Ritter, Joachim; Gründer, Karlfried (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Basel: Schwabe&Co. AG 1998, S. 1563

zugesprochen. Sie ist stark mit Kapital verbunden, und man kann sogar von einem Ehre- und Liebesmarkt sprechen.

In allen drei analysierten Werken wurde das Thema der Familienehre, aber auch der persönlichen Ehre problematisiert. Ich sehe es so, dass in „Emilia Galotti“ die Tugend und Ehre einen der Lebensinhalte ausmachte, und die Tugend eine Voraussetzung für die persönliche, aber auch für die Familienehre war. Die Tugend und die Möglichkeit ihres Verlustes wurde sehr innig gefühlt und nicht nur vorgeheuchelt, da sie stark mit dem Christentum und seinen Lehren verbunden war. Mir scheint es sogar, dass der Wert der Tugend größer war, als der Ehre. Dafür würde für die verzweifelte Tat des Vaters Odoardo, und die Märtyrerin der Tugend Emilia sprechen.

Die Figuren in „Maria Magdalena“ haben noch immer eine christlich untermauerte Auffassung der Tugend. Wichtiger als das tugendhafte Verhalten, das eigentlich das Fundament für die Ehre und Familienehre bildet, ist die Reputation der Familie, und dadurch vor allem des Familienvaters, als Oberhaupt des „ganzen Hauses“. Klara nimmt den Verlust ihrer Tugend und Ehre zwar negativ auf, aber nicht dermaßen negativ und zerstörend als es im Falle ihres Vaters, des Tischlermeister Antons ist. Um die Familienehre, und vor allem die des Tischlermeisters zu retten, vergeht sie sich gegen eines der höchsten christlichen Gebote.

Am Beispiel der „Fräulein Else“ kann beobachtet werden, dass die Tugend im Wertesystem der damaligen Gesellschaft keine wichtige Rolle mehr spielt. Oberflächlichkeit und Heuchelei, verstecktes Ausleben der eigenen Begierden, das sind die Schlagwörter, die zum Teil die Jahrhundertwende definieren. Die tugendhafte Ehe bleibt ein stabiles Symbol für ehrenhaftes Leben, sie ist aber kein Vertrauensbündnis, das auf christlichen Regeln und Lehren basiert, sondern eine finanzielle Transaktion. Der Begriff Ehre überlappt sich wieder zum großen Teil mit der Reputation. Das Individuum als solches hat jetzt aber ein anderes Bewußtsein, das die Wahrnehmung der eigenen Person beeinflusst, und dadurch natürlich auch die Auffassung der persönlichen Ehre ändert. Die Gründe für Elses Freitod sind freilich auch in der allgemein-gesellschaftlichen Auffassung der Ehre zu suchen, m.E. kann man aber den schwerwiegenden Grund eher im Verlust der eigenen Ehre (deren großen Teil auch Freiheit ausmacht), und dadurch der eigenen Persönlichkeit, suchen.

„Ehedem wohl gab es einen Vater, der seine Tochter vor der Schande zu retten, ihr den ersten, den besten Stahl in das Herz senkte – ihr zum zweiten Male das Leben gab.“¹⁹⁵ So plädiert Emilia Galotti beim Vater für den eigenen Tod, der ihre „Unschuld“, ihre Tugend,

¹⁹⁵ Emilia Galotti - 5. Aufzug, 8. Auftritt S. 78

retten würde. Nach der vollbrachten Tat, sagt sie zu ihrem Vater: „Lassen Sie mich küssen, diese väterliche Hand.“¹⁹⁶ Von dieser Stelle bewegen wir uns jetzt in die Richtung: „(...) warum *könnt*’ ich’s tun, wenn ich’s nimmer, nimmer tun *dürfte*?“¹⁹⁷ Was auch eine Rechtfertigung, ja fast eine sophistische Rechtfertigung, des eigenen Todes in „Maria Magdalena“ ist. Und wir kommen dann schließlich zu dem entschlossenen und resoluten: „Bring dich um, Papa!“¹⁹⁸ in „Fräulein Else“, was zwar später korrigiert wird, dennoch nicht an Heftigkeit dadurch verliert.

Alle drei Heldinnen kommen auf dem Weg zur Bewahrung ihrer Tugend und Ehre ums Leben. Sei es nun wegen einem innig gefühlten und gelebten Begriff, einer teils ausgehöhlten Variante desselben, oder wegen dem Gefühl des Verlusts der eigenen Persönlichkeit, der im vielen mit dem ersten Fall kongruiert, aber mit einem ganz anderen Stand der Introspektion verbunden ist.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Vgl. Bemerkung Nr. 138

¹⁹⁸ Fräulein Else, S. 377

Schlusswort

Ziel dieser Arbeit war es drei ausgewählte Werke aus drei verschiedenen literaturhistorischen Perioden zu analysieren, und auf das Thema „Ehre und Tugend in signo temporis“ zu untersuchen. Anhand des spätaufklärerischen bürgerlichen Trauerspiels „Emilia Galotti“ von Gotthold Ephraim Lessing, des bürgerlichen Trauerspiels aus der Vormärzzeit „Maria Magdalena“ und der Jahrhundertwende-Novelle „Fräulein Else“, sollte gezeigt werden, wie sich diese zwei Begriffe im Wandel der Zeit verändert haben.

Die drei Werke wurden absichtlich so gewählt, da sie viele Gemeinsamkeiten aufweisen. In allen drei ist eine weibliche Hauptfigur, die durch ihre Tochterrolle stark profiliert ist; ein tragisches Ende, in dem diese Tochter aus eigenem Willen ums Leben kommt; und ein Vater, der auf eine gewisse Art und Weise zum tragischen Tod seiner Tochter einen nicht unbedenklichen „Beitrag“ leistet. Was dem Leser auch auf den ersten Blick einleuchtet, ist die Tatsache, dass in allen drei Werken die Tugend und Ehre der Hauptprotagonisten gefährdet wird, und dadurch der eigentliche Konflikt zustande kommt.

Bei der Analyse der einzelnen Werke habe ich immer versucht auch den gesellschaftlich-historischen Kontext zu erörtern, da er für die richtige Verständnis des Werks und der jeweiligen Handlungsweisen der Figuren von enormer Wichtigkeit ist. In dem Kapitel, das „Emilia Galotti“ gewidmet ist, habe ich mich aus diesem Grunde auch mit der Gattungsgeschichte des bürgerlichen Trauerspiels beschäftigt, da diese für die Darstellung des Themas „Tugend“ in der Aufklärung sehr aufschlussreich ist. Das „bürgerliche“ wird nun zum ersten Mal auf der Bühne in einem tragischen Zusammenhang präsentiert, und die „bürgerlichen“ Werte werden als allgemeinmenschlich identifiziert. Darunter ist auch die „Tugend“, die im Sinne der sexuellen Unbeflecktheit, der „Unschuld“ wahrgenommen wird. Der Begriff ist an christliche Auslegungen gebunden. Wegen der Gefährdung dieser „Unschuld“ stirbt Emilia Galotti durch Hand ihres eigenen Vaters.

Die bürgerliche Ehre und Tugend spielen auch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine wichtige Rolle, und sind auch hier religiös-christlich begründet. Doch es werden jetzt Anzeichen einer gewissen „Doppelmoral“ und „Scheinehre“ sichtbar. Die alte Auffassung der Begriffe, und nur ihre scheinbare Anerkennung dient manchen Figuren (Leonhard) in „Maria Magdalena“ als ein guter Weg um für sich aus einem Minimum ein Maximum herauszuholen, ohne die Tugend und Ehre der anderen zu respektieren. Genau an dieser Kluft zwischen dem Festhalten an der alten Bedeutung der Begriffe und den listigen Ausflüchten und Ausnutzen derselben, geht Klara zugrunde.

Die Oberflächlichkeit und die Orientierung am Lustprinzip, die oft der Gesellschaft in der Zeit um die Jahrhundertwende zugeschrieben werden, haben auch die Wahrnehmung der Ehre und Tugend beeinflusst. Sie stehen nicht mehr auf den religiösen Grundlagen, wie in den vergangenen zwei Fällen, sondern rücken eher in den Bereich des Ökonomischen und Finanziellen. Durch die vielen Veränderungen im Bereich der Psychologie, Philosophie, Sprache und natürlich auch Technik und Wissenschaft, kommt es auch zur Ausbildung einer anderen Sichtweise des Individuums auf seine eigene Persönlichkeit und sein Inneres. Der Prozess der Frauenemanzipation wird gestartet, obwohl diesem Prozess viele Autoritäten nicht zustimmen. Alle diese Tatsachen tragen dazu bei, dass auch die Hauptdarstellerin der Novelle „Fräulein Else“ ein ausgebildetes Ehrengefühl besitzt. Die Tugend im Sinne sexueller Unversehrtheit spielt für sie keine große Rolle. Bei dem drohenden Verlust der Ehre, geriet sie aber in den Zustand einer tiefen psychologischen Krise, die sie dann durch Selbstmord löst. Ähnlich wie Emilia, die sich 1772 wegen Bedrohung ihrer „Unschuld“ in den Tod stürzen lässt, macht auch Else um hundertfünfzig Jahre später dieselbe Pein durch, nicht aber als eine Person, deren Charakter gewissen Regelungen, Vorschriften und Erwartungen entspricht, sondern als ein Individuum, dessen Persönlichkeit durch Angriff an die eigene Ehre tödlich verwundet wurde.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Begriffe Ehre und Tugend von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis an die Schwelle des 20. Jahrhunderts einen gewissen Weg hinter sich gelegt haben, und dass es auch zu einigen Veränderungen gekommen ist, die ich in meiner Arbeit verfolgt, und hoffentlich auch genügend nachvollziehbar dargestellt habe.

Resumé

Táto práca na základe troch textov z rôznych literárno-historických období pojednáva o cti a počestnosti v znamení času, tzn. pokúša sa priblížiť vývoj pojmov česť a počestnosť v určitom časovom rozhraní.

Ako príklad osvietenského diela bola zvolaná tragédia Gottholda Ephraima Lessinga „Emilia Galotti“. Ako reprezentant prvej polovice 19. storočia bola analyzovaná taktiež tragédia, a to od Friedricha Hebbela „Maria Magdalena“. A prelom storočia zastupuje novela Arthura Schnitzlera „Fräulein Else“. Vo všetkých troch dielach je výraznou charakteristikou hlavnej ženskej hrdinky jej rola dcéry. Dané hrdinky sa kvôli ohrozeniu cti a počestnosti dostávajú do situácií, ktoré riešia samovraždou (pričom u Emilie Galotti je to vražda na vlastnú žiadosť). K tomuto tragickému koncu postáv vo výraznej miere prispeli otcovia hrdiniek. V prvom prípade, teda v osvietenskej tragédii dcéra Emília žiada otca Odoarda, aby jej bodol dýku do hrude, keďže spáchať samovraždu by bolo smrteľným hriechom. Týmto zúfalým činom chcú obaja predísť hroziacej strate počestnosti Emílie, ktorá je v dobe osvietenstva integrálnou súčasťou človeka. V druhom prípade umiera vlastnou rukou tehotná Klára, ktorá o počestnosť prišla. V snahe zachrániť aspoň otcovu česť, ktorá v tej dobe znamenala asi toľko čo reputácia, nafinguje vlastnú smrť pádom do studne. Tento taktiež zúfalý čin sa však minie výsledku a otec stolár Anton prestane „chápať svet“. V poslednom diele hlavná hrdinka Elsa už tak nelpí na počestnosti. Kvôli finančným problémom otca sa dostane do prekérnej situácie, keď je nútená istým spôsobom sa zapredať. Odmietala sa však podvoliť akýmkoľvek požiadavkam, ktoré by narušili jej osobnú česť, a vo vyhrotenej situácii vypije nadmernú dávku uspávacieho prostriedku.

Analýza textov preukázala, že postupom času došlo k posunu vo význame pojmov česť a počestnosť. V osvietenskom ponímaní boli silno kresťanský konotované, pričom v prvej polovici 19. storočia došlo k miernemu posunu a česť sa začala vnímať skôr vo forme reputácie, zároveň ale ostal zachovaný náboženský aspekt problematiky. Prelom storočí už počestnosť presúva do pozadia, resp. ostáva zachovaná aj s ňou ako časť finančnej transakcie – počestného manželstva.

Záverom teda možno konštatovať, že k posunu vo vnímaní pojmov česť a počestnosť došlo, a to nielen vo vnímaní, ale aj v praktickom prežívaní.

Summary

The subject of this thesis was virtue and honour in signo temporis. It means that I've tried to focus on the concept of virtue and honour in a certain time period. I have chosen three different literary periods and three works as their representatives. It was the bourgeois tragedy „Emilia Galotti“ by Gotthold Ephraim Lessing, as the representative of the Enlightenment. For the first half of the 19th century I've chosen also a bourgeois tragedy „Maria Magdalena“ by Friedrich Hebbel. And as the third example I analysed the novella „Fräulein Else“ by Arthur Schnitzler.

All of the three heroines are daughters, who are strongly influenced by this fact. All of them find a tragic end. Two of them commit suicide and one persuades her own father to kill her. The fathers are also an important part of the plot, because they largely contribute to death of their daughters. Emilia in „Emilia Galotti“ is stabbed by her own father, after she persuades him to kill her, because she is afraid of losing her virtue, which is at that times related with religion and identified with chastity. In the first half of the 19th century the religious aspect was still a part of the concept of virtue and honour. But the honour was now perceived more in the way of reputation. Klara in „Maria Magdalena“, who lost her virtue by getting pregnant in an extramarital intercourse, is trying to save at least the honour of her father by committing suicide, which is covered as an accident. This attempt fails, and her father the joiner Anton gets confused by the new world. The last heroine Else in „Fräulein Else“ doesn't care much about virtue. The conflict appears when her father gets into serious financial trouble. Else has to save the family honour by selling her nudity. For Else this would be a loss of her own honour and freedom as part of honour. Therefore she commits suicide by taking an overdose of a sleeping drug.

In conclusion it can be said, that the concept of virtue and honour changed during the hundred and fifty years which passed from writing down „Emilia Galotti“ to „Fräulein Else“.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Lessing, Gotthold Ephraim: Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Stuttgart: Reclam, 1993
- Hebbel, Friedrich: Maria Magdalena. Ein bürgerliches Trauerspiel in drei Akten. Stuttgart: Reclam 1992
- Schnitzler, Arthur: Fräulein Else. In: Schnitzler, Arthur: Reigen. Dramen und Erzählungen. Leipzig: Reclam 1982, S. 351 – 415

Sekundärliteratur

- Barner, Wilfried; Grimm, Gunter; Kiesel, Helmut; Kramer, Martin: Lessing. Epoche – Werk – Wirkung. München: C. H. Beck 1981 – S. 164
- Fenner, Birgit: Friedrich Hebbel zwischen Hegel und Freud. Stuttgart: Klett-Cotta 1979
- Fick, Monika: Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2000 – S. 137
- Fliedl, Konstanze; Polt-Heinzl, Evelyne; Urbach, Reinhard: Schnitzlers Sprachen der Liebe. Wien: Picus Verlag 2010
- Grundmann, Hilmar: Von „Weiber-Emancipation“ und „echten Weibern“ in Hebbels Tagebüchern und Tragödien. Frankfurt am Main: Lang 2006
- Guthke, Karl S.: Das deutsche bürgerliche Trauerspiel. Stuttgart: Metzler, 1976 – S. 1
- Guthke, Karl S.; Schneider, Heinrich.: Gotthold Ephraim Lessing. Stuttgart: Metzler, 1967
- Gutt, Barbara: Emanzipation bei Arthur Schnitzler. Berlin: Verlag Volker Speiss 1978
- Kaiser, Herbert: Friedrich Hebbel. Geschichtliche Interpretation des dramatischen Werks. München: W. Fink 1983
- Lersch-Schumacher, Barbara: „Ich bin nicht mütterlich“. Zur Psychopoetik der Hysterie in Schnitzlers „Fräulein Else“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Arthur Schnitzler. München: Edition Text + Kritik 1998, S. 76 – 88
- Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Stuttgart: Reclam, 1995
- Lütkehaus, Ludger: Friedrich Hebbel: „Maria Magdalene“. München: Fink 1983

- Matthiesen, Hayo: Friedrich Hebbel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek: Rohwolt 1970
- Müller, Jan-Dirk: Gotthold Ephraim Lessing, Emilia Galotti. Erläuterungen und Dokumente; Philipp Reclam jun., Stuttgart 1995
- Nabl, Franz: Der Tag der Erkenntnis. Graz: Stiasny Verlag 1961
- Nisbet, Hugh Barr: Lessing. Eine Biographie. Aus dem Englischen von Karl S. Guthke. München: C. H. Beck, 2008. – S. 262
- Perlmann, Michaela L.: Arthur Schnitzler. Stuttgart: Metzler 1987
- Pilling, Claudia: Hebbels Dramen. Frankfurt am Main: Lang 1998
- Rattner, Josef: Was ist Tugend, was ist Laster? Tiefenpsychologie und Psychotherapie als angewandte Ethik. München: Knesebeck & Schuler 1988
- Ritter, Joachim; Gründer, Karlfried (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Basel: Schwabe&Co. AG 1998
- Urbach, Reinhard. In: Fliedl, Konstanze; Polt-Heinzl, Evelyne; Urbach, Reinhard: Schnitzlers Sprachen der Liebe. Wien: Picus Verlag 2010
- Wumberg, Gotthart: Fin de siècle in Wien. Zum bewußtseinsgeschichtlichen Horizont von Schnitzlers Zeitgenossenschaft. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Arthur Schnitzler. München: Edition Text + Kritik 1998 S. 3 – 23

Internetseiten

- Matthias, Bettina: Arthur Schnitzler's *Fräulein Else* and the End of the Bourgeois Tragedy. In: Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature & Culture, Volume 18, 2002, pp. 248-266 nach http://muse.jhu.edu/journals/women_in_german_yearbook/summary/v018/18.matthias.html - Zugriff am 18.5.2011 13:14